
NYPL RESEARCH LIBRARIES
3 3433 07016764 2





Allgemeine

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Dritter Jahrgang

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG,

MIT

BESONDERER RÜCKSICHT

AUF DEN

ÖSTERREICHISCEN KAISERSTAAT.

Dritter Jahrgang.

Wien, 1819.

Bey S. A. Steiner und Comp., Musikhändler.

Gedruckt bey Anton Strauss.

Inhalt

des dritten Jahrgangs

der

allgemeinen musikalischen Zeitung,

mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat.

Theoretische, historische und andere Aufsätze.

Recensionen, kurze beurtheilende (literarische) Anzeigen.

Aufführungen von Kirchenmusik.

Concerte und Kammermusik.

Theater.

(Besondere Beurtheilungen.)

Correspondenz-Nachrichten.

Gedichte.

Biographien, Nekrologe.

Anzeigen, Nachrichten, Beförderungen, Anekdoten, Miscellen, Notizen etc.

Beylagen.

Intelligenzblätter.

Kupfer.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG,
mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat.

Den 2ten Jänner Nro. 1. 1819.

Blicke auf die Tonkunst beym Antritt des Jahres 1819.

Wenn gleich die Künste durch kriegerische Perioden der Völker sich nicht ganz unterdrücken lassen, weil den Genius zu fesseln oder zu besiegen, kein Verhältniss und keine Macht stark genug ist, so ist es doch unläugbar, dass der Friede die eigentliche Wiege derselben ist, und ihr Gedeihen und Emporblühen nur wahrhaft befördern kann. Denn nicht allein hemmen trübe politische Wolken jeden möglichen Erwerb dem ausübenden Künstler, sondern das äussere Treiben und Jagen der Welt, das eherne Getöse des rollenden Kriegeswagens sind Erscheinungen, die dem stillen Gemüthe, das seine eigene Welt in sich trägt, und täglich wieder aufs neue bildet, jede Ruhe rauben, und das Auflodern der geistigen Flamme im Keime ersticken.

Denn der Kunst-Werke, die unter Kanonen-Donner und Trommelgeräusch ihre Geburt feyerten, wie *„Haydn's Missa in tempore belli"* haben wir nicht viele aufzuweisen; wenigstens hat sich keines einen solchen berühmten Nahmen erwerben können. Bey dem Antritte des Jahres 1819 kann aber nun das Auge des Künstlers mit grösserer Ruhe auf seine Zukunft blicken, und für die Ausführung grösserer Plane frohe Hoffnung fassen, denn die Thatenschwangere Zeit liegt wie eine Gebärerinn nach furchtbarer Anstrengung und Wehen in ohnmächtiger Ruhe, und die Weisheit unserer Monarchen scheint diesen heiligen Augenblick benutzt, und sie in so gewaltige Fesseln geschmiedet zu haben, dass ihr Erwachen zu neuer Wuth gewiss sobald nicht denkbar ist. Darum danke der Künstler dem Geschick, das erst im letzten geweihten Augenblicke volle Bürgschaft für die Zukunft leistete, als dort in jenen Hallen, aus denen die graue Vorzeit schon die segensreichen Beschlüsse Carls des Grossen hervorgehen sah, die letzte Hand an den Bau des Friedenstempels gelegt wurde. Nun ist es möglich, dem kühnen Gedanken Raum zu geben, dass die deutsche Tonkunst den von grossen Nationen anerkannten Charakter der steigenden Vervollkommnung recht befestige, und durch Gesetze ihr Wesen gegen die Einflüsse des Zeitgeschmacks immer mehr sichere.

Ein wichtiger Beweis unseres Fortschreitens ist, dass die Kritik das Vorurtheil schon ganz besiegt hat, als ob ihre Aussprüche mehr Schaden als Nutzen brächten; denn wir Deutsche haben uns erinnert, dass in Griechenland ein Trauerspiel eben so grosse Theilnahme des ganzen Vaterlandes erregte, als eine Ankündigung eines neuen Krieges, — dass daselbst ein Areopagus bestand, der vor den wachenden Augen aller Hellenen seine Aussprüche über dasselbe mit feyerlicher Würde kund machte, — ja dass es sogar eine solche Versammlung von Richtern gab, welche im Angesichte des versammelten Volks bey den Olympischen Spielen ihr Urtheil über den schönsten und geschicktesten Kuss fällen und aussprechen mussten.

Wenn dieses grosse Volk — dessen schönste Periode nichts als eine Aufeinanderfolge der grössten Heldenthaten, so wie ein ewiger Wechsel in grossartiger Beschauung und Ausübung der Künste war — so ernste Begriffe damit verband, so war es den Deutschen von jeher eben so grosser Ernst mit ihren Künsten, nur dass die Tonkunst sich als diejenige zeigte, welche sich am längsten gegen die Anerkennung der Heiligkeit der Kritik zu sträuben wagte.

Jedoch, was in den Gemüthern der Gebildetsten lebt, und alle wahren Künstler durch alle Zeiten beseelte, das erringt sein Bürgerrecht durch Festigkeit und mannhafte Vertheidigung. Ein zweyter grosser Fortschritt ist das Emporkeimen der Singschulen, ja was noch mehr, die begonnene Gründung mancher Schulen der ganzen Musik *(Conservatorien)*. Auch diese werden durch den Segenshauch

des Friedens in ihrem Aufblühen belebt werden und uns bald in den Stand setzen, die Würde der erhabenen Kunst durch ihre Priester und Schüler mehr verbreiten und behaupten zu können.

Die deutsche Oper wird in den Städten, wo andere drückende Staatsbedürfnisse sie in ein trauriges Dunkel stellten, wieder mit neuem Glanz hervortreten, und der Mime und Opernsänger für seine Bildung mit ruhiger Kraft seine Tage verwenden können, weil sein Loos durch stets wechselnde Ereignisse nicht mehr so gefährdet ist.

Das Oratorium hat sich eines neuen schönen Zuwachses zu erfreuen, indem es verlautet, dass *Beethovens* Genius vom grossen Wiener Dilettanten-Verein den Auftrag erhalten hat, ein Neues in Gesellschaft eines rühmlich bekannten Dichters zu verfassen. Die Kirchenmusik hat keinen unbedeutenden Zuwachs durch die Lieferungen erhalten, welche aus der Musikhandlung der Herren *Steiner* und *Comp.* durch den Druck hervorgehen, und zugleich ist neben der Pracht der grösseren Werke auch das Bedürfniss kleinerer Capellen und Orchester durch die populären *Landmessen* beachtet worden. Nicht wenig wird der Friede für das Wiederemporkommen des Quartett-Spielens wirken, denn nun werden frohe Zusammenkünfte wieder möglich und rathsam, und es wird dadurch dieser schöne Kunstgenuss bald wieder an die Tagesordnung der Gebildeten kommen. Der Virtuos kann nun auf frohem Wege wieder wandeln, und seine eigenthümliche Zauberkraft mit den der Virtuosen ferner Länder in Vergleichung stellen, ohne für seine Mühe mit Mangel und Noth belohnt, und zur Heimkehr getrieben zu werden.

(Der Beschluss folgt.)

Concerte.

Am 22. Dec. veranstalteten die Herren *Bathioli* und *Hellmesberger* im Saale der *Müller'schen* Kunstgallerie eine musikalisch-declamatorische Privat-Unterhaltung, worin sich der Erste auf der *Guitarre* in *Giuliani's* Variationen über das beliebte Thema aus *la Molinara*, der Letzte auf der Violine in dem ersten Stücke eines *Rode'schen* Concertes produzirte. An Herr *Hellmesberger* erwachst für die Kunst ohne Zweifel ein bedeutender Gewinn, er verbindet Fertigkeit mit Sicherheit und Delicatesse, und ist — was man deutlich in den übrigen Musikstücken bemerken konnte — gleich stark in der Begleitung wie im herrschenden Vortrage. Herr *Bathioli* theilt ein gleiches Schicksal mit den meisten seiner Kunstgenossen, denn, wer die Guitarre nicht wie Herr *Giuliani* spielt, wird ohne Gesang in Concert-Sätzen nie ganz nach Verdienst ansprechen können, und um so weniger bey grossen Musiken, wo noch ein anderes, mehr zum Concerte geeignetes Instrument gespielt wird. Das Interesse wurde am meisten erhöht durch das Spiel der Dlle. *Schanz**) (gesichtlos) auf der Pedal-Harfe, in einem für dieses Instrument arrangirten *Rondo-Pastorale* von *Steibelt*; gebildet unter ihrer grossen Meisterinn Mad. *Gollenhofer* entwickelt sich ihr vortreffliches Talent immer mehr, ihre Vorzüge erregen Bewunderung, und vielleicht — wie zu wünschen ist — eine nicht nur momentane, sondern auch in die Folge für sie günstige Theilnahme. Fräul. *Minetti* sang mit Kunst und Ausdruck eine Scene und Arie mit Chor, den Beschluss machte ein *Divertissement* von Herrn *Leidesdorf* für Pianoforte auf 4 Hände, Gesang, Violine, Guitarre und Violoncell, vorgetragen von *Marie* Baronesse von *Bibra*, Dlle. *Fany Diwald* (Schülerinnen der Fräul. *Therese von Paradis*, den Herren *Tröls*, *Hellmesberger*, *Bathioli* und *Weyher*. Ein wahrlich ergetzendes Kammer-Stück mit Zartheit und Laune durchgeführt, und jedem fröhlichen musikalischen Zirkel anzuempfehlen. Inzwischen wurden noch zwey Gedichte: *der kleinen Lise Heiraths-Ideen* von *Castelli* von einer Kunstfreundinn vorgetragen, und der *Stieglitz* von F. *Kind* von einem H. *I. Ch* — *i* declamirt.

Abendunterhaltung im Theater an der Wien zum Vortheile des Pensions-Institutes am 23. Dec. 1818. A. Instrumental-Sätze: 1. Herrn *Pechatschecks* brav gearbeitete *Ouverture* in *D*, und 2. eine nicht minder ausgezeichnet Schöne von k. bayr. Mus. Dir. Herrn *Lindpaintner*, in *F*. 3. Das so anziehende *Capriccio* für das Violoncello von *B. Romberg*, durch dessen ganz herrliche Ausführung sich unser Meister *Linke* die wohl verdiente Ehre des Hervorrufens erwarb. 4. Das *Allegro* aus Herrn *Clements* Violinconcert in *D-moll*, von ihm selbst *con amore* vorgetragen. *B.* Vocal-Sätze: 1. *Bravour*-Arie von *Pavesi*, gesungen von Dlle. *Willmann*. 2. Die beliebte *Tenor*-Arie aus *Spohr's Faust*, und 3. eine recht gemüthliche Romanze mit Guitarre-Begleitung, welche Herr *Jäger* mit solch warmem Gefühl, und hinreissendem Aus-

*) Siehe Jahrgang I. d. Z. Seite 266

druck vortrug, dass dessen Wiederhohlung einstimmig verlangt wurde. 4. Zwey *Duetten*; das erste von *Farinelli*, gesungen von den Schwestern *Hornick*, und jenes pikante, immer willkommne aus *Paer's Griselda*, ganz im Geist des Tondichters ausgeführt von Dlle. *Vio* und Mad. *Vogel*. 5. Eine Scene von *Maurer*, in welcher Herr *Seipelt* durch seine sonore Bassstimme Vergnügen gewährte, die übrigens mit der Handlung verbunden, vielleicht das Interesse fesseln kann, hier aber — im *Concerte* — durch eine übertriebene Länge nothwendig ermüden musste. —

Musikalische Privat-Unterhaltung im *Müller*-*schen* Gebäude am 23. Dec. gegeben von Fräul. *Babette Kunz*. — Die *Ouverture* aus *Egmont* von *L. van Beethoven* arrangirt für 8 Hände von Herrn *Leidesdorf*, eine neue *Caprice concertant* für Pianoforte und Flöte von Herrn *Leidesdorf*. *Variationen (la sentinelle)* für die *Violine* von Herrn *Mayseder*, ein neues *Divertissement* von Herrn *Leidesdorf*, für Pianoforte, *Alto*, *Tenore*, Violine, Flöte und Guitarre, und zwey *Cavatinen* von *Rossini*, (gesungen von Fräul. *Minetti*) waren der Inhalt; die concertirenden Instrumente wurden von den beyden Fräul. *Kunz* (Pianoforte) den Herren *Bogner* (Flöte) *Jäll* (Violine) gespielt. — Als Künstlerinnen auf dem Pianoforte gehören die Fräulein *Kunz* hier zu den bedeutenderen, und als Lehrerinnen desselben haben sie vieles Verdienst, diess wird ihnen unter unserem musikalischen Publicum, das jeden einzelnen Vorzug zu bemessen weiss, und zu achten nie unterlässt, jederzeit eine gute Anzahl Gönner sichern, welche ihnen auch heute einen Beyfall für ihre Kunstleistungen zollten, den sie, jene der Fräulein *Minetti*, den Herren *Jäll* und vorzüglich *Bogner* berücksichtiget, bey ihrer Bescheidenheit gewiss gerne mit diesen theilen werden. Das *Divertissement* ist eine glückliche Fortsetzung im *Genre* des im Concerte der Herren *Hellmesberger* und *Bathioli* besprochenen, und wird so wie jenes, besonders die Leichtigkeit der Ausführung erwogen — verdienten Eingang finden.

Grosse musikalische Akademie zum Vortheile der armen Bürger und Bürgerinnen in St. Marx, im k. k. grossen *Redouten-Saale* am 25. Dec. — *Van Beethovens* Ouverture aus *Egmont* hörten wir mit grosser Vollendung aufführen. Dlle. *Wranitzky* sang eine Arie mit Chor von *Nicolini*, und mit Herrn *Siebert* in einem Duett aus Tancredi mit der ganzen Fülle ihrer lieblichen Stimme; Herrn *Siebert* hörten wir noch in einer *Tenor-Arie* (?) aus *Mozarts Entführung aus dem Serail*. Diese beyden Wagstücke sind doch Herrn *Siebert*, der so hoch in der Gunst des Publicums steht, kaum zu verzeihen, denn er gewann für sich nichts, und machte für seinen Ruhm nur die Zuhörer zittern, welchen denn doch auf keine Art begreiflich zu machen ist, dass *Bass* oder *Bariton* mit Falset jetzt oder ein andermahl die Tenoristen entbehrlich machen können. Die Gebrüder *Wranitzky* spielten *Doppel Variationen* für Violin und Violoncell von ihrer Composition; es bleibe ihnen ihr Fleiss, ihre Kunstfertigkeit, die schon hie und da ausgesprochen wurde, unbenommen, aber so grosse Productionen erregen doch immer den Wunsch unter einem Auditorium, wovon vielleicht zwey Drittheile des Jahrs einmahl ein Concert, und zwar dieses besuchen, Wiens vorzüglichste Virtuosen zu hören. Den Beschluss machte *Beethovens Schlacht und Sieg bey Vittoria*; ungeachtet der vortrefflichen Leitung der Herrn *Umlauf* und *Wranitzky* (Vater) hörten wir doch schon bessere Productionen dieses Werkes. Das Concert war von einem ungewöhnlich zahlreichen und gewählten Auditorium besucht, und der edle Zweck wurde mit einer sehr ergiebigen Einnahme erreicht.

Musikalische Akademie, gegeben von Dlle. *Eleonore Förster* am 26. Dec. im k. k. kleinen Redouten Saale. — Dlle. *Förster* spielte das *Pianoforte-Concert* von *Ries* (*Cis moll*) mit einer Präcision und Deutlichkeit, welches um so auffallender war, da wir unlängst nur Herrn *Moscheles* allein darin bewundern zu müssen glaubten, ferner eine *Caprice* für Pianoforte und Violoncell (Herrn *Merk*) von Herrn *Moscheles*. Was durch Mechanismus vorgetragen werden kann, gelang ihr immer in einem hohen Grade, und verdient eben jene Würdigung wie ihr Genie für einen unbeschreiblich schönen Vortrag, womit sie Feuer und Naivetät verbindet, an Schönheit der Manieren nichts zu wünschen übrig lässt, kurz die Ausführung dieser beyden schweren Aufgaben erwarb ihr die Krone der Meisterschaft, stellt sie in die Reihe unser ersten Virtuosen auf dem *Pianoforte*. Herr *Merk* hatte an dem ausgezeichneten Beyfalle rühmlichen Antheil. Die übrigen Musikstücke waren eine *Ouverture* von Herrn *Contin*, ein vortreffliches Kammerstück, ein *Adagio* mit *Variationen* für das Horn von Herrn von *Blumenthal*, von Herrn *Herbst*

mit bekannter Virtuosität gespielt, und eine *Arie* von *Rossini* mit Chor gesungen von Fräul. *Minetti*, welche diese brave Altistinn mit solch einer Richtigkeit, einem Feuer vortrug, dass sie — obschon früher von ihren Talenten überzeugt — heute ganz besonders geschätzt, ausgezeichnet wurde. Eben so sang Herr *Jäger* eine *Romanze* mit Guitarre-Begleitung mit der ganzen Reinheit und Gediegenheit seines herrlichen Tenors, wie wir ihn kaum je besser gehört haben, er musste sie auch wiederhohlen, kurz Dlle. *Förster* kann sich noch besonders schmeicheln, uns ein Concert bereitet zu haben, das unter die gelungensten in diesem Jahre gehört.

Grosse musikalische Akademie, gegeben von der *Tonkünstler-Gesellschaft* zum Vortheile ihres Witwen- und Waisen-Fondes. 1. *La Tempesta* mit 2 Chören von weil. Herrn Leop. *Kozeluch*. 2. *Terzett* von *Cimarosa* (Dlle. *Klieber*, *Teyber*, Herr *Simoni*.) 3. *Concertante Variationen* über ein spanisches Thema, vorzüglich für Violin und Harfe (*Wranitzky* Sohn und *Katschirek*, schliessend mit einem *Vocal-Canon* sammt Chor (*das Lob der Musik*) von Herrn *Salieri's* Composition. 4. *Adagio* und *Rondo* für die Violine von *Polledro* (*Wranitzky* Sohn.) 5. *Terzett* von *Rossini*. 6. *Grosse Fantaisie* mit ganzem Orchester von Herrn *Neukomm*. 7. *Cantate* (*die Feyer des allgemeinen Friedens*) von *F. W. Berner*. — Die Gesellschaft hat Nro. 1. 6. 7. ausgenommen, im Durchschnitte keine gute Auswahl getroffen, wie aus dem Programm zu ersehen ist, denn entweder sind die Musikstücke, oder zum Theil die Besetzung der Hauptparte zu wenig anziehend, um unserm Publicum, das doch sonst immer gerne den guten Zweck unterstützt, einen Genuss muthmassen zu lassen, den es unter dem Schwall von Concerten gerade bey dieser Tonkünstler-Gesellschaft vorauszusetzen berechtiget ist, daher hatten sie ein ziemlich leeres Haus, und die, welche zugegen waren, konnten damit nichts weniger als zufrieden seyn, daher der äusserst geringe Beyfall, die Schuld dessen dürfte — wie leicht zu bemessen ist — nur jene treffen, welche das Ganze zu leiten haben, darum mögen auch diese sich in Zukunft vor ähnlichen Missgriffen hüten, wenn sie dem vorgesetzten Zweck ganz nahe kommen, das heisst, eine gute Casse haben, und das Publicum zufrieden stellen wollen. — Der Erfolg war am folgenden Tage mit Abänderung einiger Musikstücke nicht besser.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG,
mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat.

Den 6ten Jänner Nro. 2. 1819.

Blicke auf die Tonkunst beym Antritt des Jahres 1819.

(Beschluss.)

Dem Fortepiano-Spiel ist in letzter Zeit kein kleiner Grad von Vervollkommnung geworden, indem die Niedlichkeit der Stärke und Schönheit hat weichen müssen, und die Claviere, welche eine ganz zarte, jungfräuliche Handhabung erforderten, weil ein schwacher Bau mit einem schwachen Tone gepaart war, von solchen verdrängt wurden, die Schönheit des Tons mit der Stärke und Kraft verbinden; ein Gewinn, den wir wohl grösstentheils dem unermüdeten Nachdenken des braven *Andreas Stein* und einigen andern trefflichen Wiener Meistern zu verdanken haben. Ein gleiches Schicksal hat auch die Flöte erfahren, welche nun nicht mehr den einzigen Vorzug hat, dass man Töne auf ihr hervorbringen kann, welche man im subtilsten Pianissimo kaum hört; sondern ihre jetzigen Meister haben die Stärke und das Volle des Tons mehr zu beachten angefangen. Das *Panaylon*, vom braven Flötenspieler *Bayr* erfunden, ist eine grosse Vermehrung des Umfangs durch tiefe Töne.

Den Messinginstrumenten (Trompeten) möge der Himmel die gar zu grosse Organisirung verweigern, weil sie dadurch ihren Charakter verlieren, denn sie sind im Orchester nur zum „Ja" und „Nein" sagen bestimmt, und sollen ihr Votum nur selten dazu geben; singen sollen andere. Die Guitarre scheint mit einem Fusse im Grabe zu stehen; doch möge daraus nicht der Nachtheil fliessen, dass einige treffliche Meister z. B. *Giuliani* ihre grosse Kunstfertigkeit etwa vernachlässigen, denn zu *Galanterien* und *Serenaden*, so wie zur Begleitung der Stimme ist und bleibt diess Instrument vortrefflich.

Die Violine scheint beynahe ihren höchsten Gipfel erreicht zu haben, denn der grossen Meister darauf hat Deutschland, Frankreich und Italien sattsam aufzuweisen, so wie im Gegentheil die Oboe anfängt gänzlich zu verwaisen, und treffliche Meister äusserst selten werden. Der Gesang behauptet sein altes Recht, und äussert seine Trefflichkeit und zugleich Verschiedenheit immer noch nach dem Grade der Bildung des Publicums. Tiefe der Seele begehrt den hohen dramatischen Styl, der wieder ganz Seele ist; Flachheit und Modesinn ist mit ein Paar Verzierungen schon zufriedengestellt, und lässt sich am Ende den gänzlichen Mangel der Grund-Melodie wohl gar gefallen. Unter den vier Stimmen wird der *Tenor* ganz selten, ein Übel, das sicher in dem zu frühen Genusse sinnlicher Freuden zu suchen ist; denn seine Höhe entspringt aus dem reinsten Verhältnisse ungeschwächter jugendlicher Mannskraft. Aus den grossen Singschulen zu Leipzig und Dresden möchte wohl mancher Edelstein aufzufinden seyn, wenn ein wahrer Kenner suchen wollte, und ein bedeutender Vortheil tritt hier ein, dass nähmlich diese Jünglinge durch Wissenschaft schon gebildet sind, um der grossen Kunst eines Theatersängers sich mit Glück zu widmen.

Wenn der Orgelbau Fortschritte machen sollte, so müsste es in anderen Welttheilen geschehen, besonders in Nordamerika, weil wir der Kirchen vielleicht genug haben, und die Orgel Werke länger dauern. Zuletzt wollen wir noch des Chronometers erwähnen, und dieser Erfindung alle Verbreitung wünschen!

Aus dieser kurzen Übersicht so mancher Fächer der Tonkunst ergibt sich das frohe Resultat, dass wir bey Antritt des neuen Jahres eine Stufe näher dem Ideale stehen, welches die Schönheit und hohe Würde der grossen ernsten Kunst in sich vereinigt, und unsere Gemüther zu wonnevoller Bewunderung ruft.

F. A. Kanne.

Correspondenz-Nachrichten.

Grätz, den 29 Dec. 1818.

Am heiligen Christtage gab der hiesige Musik-Verein zum Besten der ehrwürd. Frauen Ursulinerinnen ein grosses Vocal- und Instrumental-Concert. Wir hörten in der ersten Abtheilung das erste Stück von *Fescas* Sinfonie in *E-b*, deren Vorzüge *Referent* schon in einem früheren Blatte ausgesprochen, dann eine liebliche Arie von *Simon Mayer* aus *Adelasia*, gefühlvoll vorgetragen von Fräul. von *K.*, ferner das *Finale* eines *Doppel-Concerts* fürs *Pianoforte* von *Dussek*, ohne bedeutenden Inhalt, doch meisterlich gespielt von den Herren *Archer* und *Jenger*.

Die zweyte Abtheilung begann mit der *Ouverture* aus *Johanna* von *Mehul*, die sich durch originelle Melodien sowohl, als durch seltene Instrumentirung auszeichnet. Eine Bass-Arie in *As-dur*, aus *Seyfried's* Oper: *Er hält wahrhaftig Wort*, trefflich gesungen von Herrn *Stadler*, sprach ganz vorzüglich an. Dieses Gesangstück steht jedem *Mozart*'schen würdig zur Seite. Eine *Polonaise*, die mehr einer veralteten *Menuette* glich, konnte keinen Beyfall erregen; der Vortrag übertraf die Composition an Steifheit. Den Beschluss machte die Sieges-Sinfonie aus der Schlacht von *Vittoria*, die wiederhohlt werden musste. Dass die darin vorkommende *Fuge* weggelassen und statt ihr etwas Neues, Heterogenes, eingeschaltet wurde, muss *Referent* und jeder Verehrer des grossen *Beethoven* missbilligen.

Der hiesige Musik-Verein hat durch dieses *Concert* einer zahlreichen Versammlung einen vergnügten Abend verschafft, und einen neuen, rühmlichen Beweis seines Edelmuths an den Tag gelegt.

Anselm.

Concerte.

Concert des Herrn *Franz Weiss* am 27. Dec. im n. ö. Landhaus-Saale. — Ausser der *Ouverture* von *Cherubinis Anacreon*, waren die übrigen Musikstücke alle neu, und zwar: *Adagio und Concert Polonaise* für Violine (*Pechatschek*) Viola (*Weiss*) und Violoncell *(Merk)*; *Adagio und Concert Variationen* für Clarinett *(Friedlovsky)* Fagott *(Czeyka)* und Herrn (*Herbst*), *Marie*, Romanze von Herrn *Castelli* gesungen von Herrn *Jäger*, alle drey Stücke mit Orchester Begleitung, und von der Composition des Concertgebers, und zum Schluss *Variationen* über einen Ländler für Pianoforte mit Orchester Begleitung, componirt und gespielt von Herrn *Payer*. — Es scheint sich immer mehr zu bestätigen, dass Herr *Weiss* seine theoretischen und praktischen Kenntnisse, vorzüglich jene der Instrumente im concertanten Satze dadurch geltend zu machen sucht, mit einem Übermass von Feuer, mit oftmahliger Hintansetzung gewöhnlicher Progressionen, mit selbstgemachten Regeln eine richtige Gedanken-Reihe zu befestigen, um damit seinen Werken den Stämpel der Originalität, eines eigenen Genre aufzudrücken, und anhaltend zu beweisen, dass gerade die Musik das Sclavenjoch des Systems am wenigsten ertragen kann; zwar hat er uns damit schon bewunderungswürdige Kunstgebilde geschaffen, der Künstler, welcher sie spielt, und spielen kann, ist auf dem rechten Weg zum Gipfel des Ruhms, allein Herr *W.* geht zu leicht und schnell über die Melodie hinaus, sie schwelgt zu viel unter den Instrumenten, und man gewahrt sie nur selten wieder auf der Oberfläche des Harmonien-Stromes; darum, wird Herr *W.* es über sich vermögen mit den Resultaten des Studiums und des Genies weniger den Geist des Zuhörers allein zu beschäftigen, sondern ihn mehr zu rühren, zu ergreifen, kurz wird er der Natur eben so, wie der Kunst huldigen, so wird er ganz gewiss bald die Höhe des Ruhms erreichen, den er jetzt allein — sich selbst vergessend — nur andern bereitet. Die Ausführung aller dieser Stücke, wofür benannte Individuen ein Beweis sind — war äusserst brillant. Die Composition, das Spiel des Herrn *Payer* tilgt so manche frühere Beschuldigung, und recht sehr wird es uns freuen auf diese Art, mit dieser Verständlichkeit sein mannigfaltiges Talent schätzen zu können.

Theater.

Im Schauspielhause an der Wien wurde am 28. v. M. die erste Vorstellung der neuen Zauberoper: *Schloss Theben*, oder: *Der Kampf der Flussgötter*, in Musik gesetzt von Herrn *F. A. Kanne*, beyfällig aufgenommen. Zu den vorzüglich gelungenen Tonstücken rechnen wir: 1. Das *Introductions-Terzett* der Nymphen (*A-dur.*) 2. *Thebo's* gefühlvolle *Arie* (*Es-dur*) 3. Den höchst originellen, künstlich verschlungenen dreystimmigen *Canon* (*G-dur.*) 4. Das *Quintett* von *Blandine*, *Theebo*, und den Nymphen (*B-dur*) besonders die sich nachahmende *Stretta* desselben. 5. *Arpad's* beyde, sehr effectvolle Arien, (in *F.* und *B*)

so wie dessen *Preghiera* (in *D-dur*). 6. Das liebliche *Duett* zwischen *Blandine* und *Theebo* (*C-dur*). 7. Das *Terzett* von diesen, und *Arpad* (in *As*) und ein anderes, durch die interessanteste Stimmenführung sich auszeichnendes (in *Es*) von denselben Personen vorgetragen. 8. Ein feuriges *Trio* der *Tritonen* (*D-dur*) voll Energie und Leben. 9. Das *Sextett* zwischen diesen und den Nymphen (in *G-dur*) in der Anlage, und contrapunctischen Durchführung meisterhaft. 10. Endlich der Chor: *Arpad schreite nun zum Werke* (*D-dur*), in welchem sich hoher Pathos mit Anmuth vereint. Dass übrigens einem so sorgfältig ausgearbeiteten Werke die schönste Zierde, eine kräftige, imponirende Ouverture nicht fehle, versteht sich von selbst. —

Offenbar würde der Dichter dem Ganzen mehr genützt haben, wenn er seine Musikstücke haushälterischer angebracht, und — freymüthig gesagt — des Guten nicht zu viel gethan hätte; denn, abgesehen, dass durch eine fast ununterbrochene Reihe von Gesängen der Gang der Handlung an Verständlichkeit verlieren muss, so würde auch ein minder ideenreicher Componist leicht in die Gefahr einer beynahe nicht wohl zu vermeidenden *Erschlaffung* gerathen seyn, welche dann nachtheilig wirkend sich auf die Zuhörer verbreitet hätte. Die musikalische Darstellung sowohl, als die scenische Ausstattung, und der sichtbare Fleiss, mit welchem das Ganze durchgeführt ward, verdient alles Lob. Herr *Seipelt* gab den Hunnenfürsten *Arpad* sehr verdienstlich; nicht minder ansprechend sang Herr *Jäger* den *Theebo*; nur schien er im zweyten Acte einigermassen zu ermatten, welches wahrscheinlich eine natürliche Folge der in dieser Jahreszeit jedem Sänger doppelt gefährlichen Proben seyn dürfte. Die Parthie der *Blandine* ist grösstentheils sentimental, und mitunter etwas düster gehalten, und daher dem naiven Naturtalent unsrer vielversprechenden *Betty Vio* nicht vollkommen zusagend. Die Oberpriesterinn hat beynahe nur Schulübungen, bestehend in halsbrechenden Passagen, Sprüngen, Solfeggen, chromatischen Läufen u. s. w. vorzutragen. Ob dergleichen *tours de force*, Seiltänzerkünsten vergleichbar, wenn selbe auch in der Zauberflöte, im Opferfeste *ab auctoritate* das Bürgerrecht erhalten haben, in unserm geläuterten Zeitalter überall willkommen sind, ist eine Frage, die wir bey dieser Gelegenheit weder bejahen, noch verneinen wollen. Die drey Nymphen (die Schwestern *Hornick* und Mad. *Vogel*) so wie die Tritonen (die Herrn *Cornet*, *Bock* und *Leeb*) führten ihre keineswegs leichten Gesangstücke mit vieler Präcision aus, so wie man gegründete Ursache hatte, mit den Leistungen des Orchesters und Chorpersonals vollkommen zufrieden zu seyn.

Anecdoten.

Wenn wir gleich schon längst von *Rameaus* Musik nichts mehr zu hören bekommen, so wird doch der Nahme dieses Tonkünstlers, der die Wiedergeburt der französischen Musik verbreitete, nie vergessen werden. Er war ein liebenswürdiger Enthusiast für seine Kunst, und lebte und webte nur in ihr, und alles in der Natur bezog er auf sie. Einst war er in einem Garten zum Mittagessen gebethen; als er kurz vor dem Essen dort auf und nieder ging, fiel es ihm sehr auf, dass zwey grosse Schildkröten, die der Wirth zahm gemacht hatte, ihm wie Schooshunde folgten, „Hm! (rief er aus) ich möchte doch „wissen ob dieses schwerfällige, dumme Vieh auch „mit einer Reitzbarkeit begabt ist?" — In diesem Augenblick trat der letzte von den erwarteten Gästen, ein gewisser *Barbaud* herein, der den Gesang liebte, und selbst eine schöne Stimme hatte. Da man zur Tafel ging, so blieb *R's* Ausruf unbeantwortet, allein der Wirth hatte ihn nicht überhört. Unter irgend einem Vorwand stand er auf, und veranstaltete einen Scherz. *Rameau* war lebhaft und neugierig. Beym *Dessert* wurden seine Blicke auf eine verdeckte, in eine Serviette gebundene Schüssel gezogen, er konnte dem Verlangen nicht widerstehen, die Serviette aufzuknüpfen und den Deckel wegzunehmen. Siehe! da sass die grösste der beyden Schildkröten ganz gelassen, und *R.* prallte zurück, fast ein wenig empfindlich über den Scherz. Aber seine Stirne entrunzelte sich augenblicklich, als der Wirth erklärte, es sey geschehen um einen Versuch zu machen, ob die Schildkröten des Tonsinnes wirklich ganz beraubt wären, oder nicht. *Barbaud* wurde zu singen gebethen. Gefällig verliess er seinen Sitz, kniete der Schildkröte gegenüber, legte das Kinn auf die Tafel, und begann mit gedämpfter Stimme eine damahls beliebte Arie: *Tout ce qui respire, reconnoit l'empire du charmant amour etc.* Anfangs sass die Schildkröte stille, streckte aber bald den Kopf aus ihrer Schale, verlängerte den Hals, drehte ihn nach dem neuen Amphion, und schien in der That so aufmerksam zu horchen, dass *Rameau's* Augen

schon vor Vergnügen funkelten. *Barbaud* verstärkte nach und nach seine Stimme, und drückte besonders das *charmant amour* in gehaltenen Tönen aus. Siehe! da verliess die Schildkröte ihre Schüssel, wackelte über die Tafel, gerade auf den Sänger zu, blieb dicht neben ihm stehen, und schien ihm die Töne vom Munde wegschnappen zu wollen. Jetzt konnte *Rameau* sich nicht länger halten. „Meine Herrn" rief er schluchzend aus, und Thränen rollten ihm über die Wangen, „Meine Herrn, bey Gott, sie empfindet die Gewalt der Musik." Er sprang auf, nahm die Schildkröte in seine Arme und liebkoste sie, wie ein Kind. Lange konnte er diesen Triumph der Kunst nicht vergessen. (Schade, dass der Schedel dieses Thieres nicht aufbewahrt, und unserm berühmten *Gall* zugesendet worden ist, um daraus zu urtheilen, ob es wirklich den Tonsinn besessen hat!)

Den wackern *Rameau* verleitete sein unbezweifelter Tonsinn bisweilen auch zu Grausamkeiten Ein Freund, der ihn eines Morgens besuchte, fand seine Gattinn in Thränen, weil *Rameau* ihren Schooshund zum Fenster hinausgeworfen hatte. „Ja, ja," sagt *R.*: „ich kann es nicht läugnen, aber es war nicht länger auszuhalten, die Bestie *bellte* unausstehlich *falsch*."

Anagram.

Man mag den 2, 3, 4, 5, 6, 7, selten leiden,
Wär' seine 3, 7, 2, noch so bescheiden,
Und sagt 6, 7, 1, 2, wohl oft
Ueber 4, 3, 1, was er uns unverhofft
Zur 5, 3, 1, 2, legt, geradewegs
Mit bittern Spott: „es scheinet, er 7, 3, 1, 6,
„Er will uns zu belehren wagen
„Man muss ihm schnelle eine 3, 4, 6, 7, schlagen;"
Drum schweig' man lieber, widr'gen Falls,
5, 3, 4, 6, 2, man sich Feinde an den Hals. —
Als Zevs die schöne 5, 6, 4, 3, sah,
Hat 6, 7, nicht mehr Ruh, nicht 7, 3, 1, 2, und sieh' da!
Besuchte sie als Schwan,
Doch die Mythe gibt nicht an,
Ob ihn wohl auch der 3, 4, 5, 6, 7, begleitet. —
Viele hat das Glücks- 7, 3, 4, schon verleitet,
Den Vermögens- 7, 6, 1, 2, zu risquiren. —
In den 1, 2, 3, 4, 6, 5, pflegt die Frucht man einzuführen;
Einen schweren 3, 1, 2, den muss man unterstützen;
Vor Thorheit können uns nicht immer schützen
3, 4, 6, 5, oder 3, 5, 2, 6, 7.
Alle die Musik verstehen, lieben,
Schätzen Ihn den würd'gen, eins-zwey-drey-vier fünf-sechs-sieben.

Musikalischer Anzeiger.

Wien, bey S. A. Steiner und Comp. Musikhändler.

Gedruckt bey Anton Strauss.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG,
mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat.

Den 9ten Jänner **Nro. 3.** 1819.

Il Teatro alla Moda,

ossia:

Metodo sicuro e facile per ben comporre, ed eseguire l'opere Italiane in Musica all' uso moderno.

(Theater nach der Mode, oder: sichere und leicht Art im *neuen Geschmacke* italienische Opern zu componiren, und aufzuführen.)

So betitelt *Benedetto Marcello* — über dessen hohe Vorzüge als Tonsetzer und Dichter die Welt schon längst einig ist — sein Anfangs verflossenen Jahrhunderts mit vieler Laune und echt komischem Witze geschriebenes satyrisches Werkchen, welches, da nur gar zu viele Wahrheiten bis zur Stunde gelten, für Italien ungemeinen Werth hat, für die Deutschen aber immerhin als Spiegel des dortländigen Treibens der Opernsubjecte — die so manches mit den ihrigen gemein haben — gelten kann. Der grossen Seltenheit wegen bewahrt man in Italien diess Werkchen wie ein Heiligthum, so wie *M-s* musikalische Arbeiten (worunter seine 50 *Salmi*, einige *Madrigale*, die Cantaten und eine dem Papst *Clemens* dedicirte Vocalmesse die Hauptstücke sind) unter das Schätzbarste jeder musikalischen Bibliothek gerechnet werden. Da bey den bekanntlich unruhigen Verhältnissen Venedigs seit 20 Jahren verschiedene Nationen dahin kamen, und das Classische aus dem Gebiethe der schönen Künste und Wissenschaften theils durch List, oder Gewalt, theils durch rechtliche Erwerbsmittel für ihr Vaterland zu erobern suchten, so ist es natürlich, dass auch die Werke *Marcello's* sowohl nach England — dem Sammelplatze der schätzbarsten musikalischen Alterthümer, als nach Frankreich, diesem auf dem Ruhm aller übrigen Nationen von jeher eifersüchtigen Lande — wandern mussten, obschon die Venetianer selbst darauf, und auf deren ausschliessenden Besitz von jeher sehr eifersüchtig waren. Es ist daher zu vermuthen, dass vielleicht auch ein, oder anders Exemplar von gegenwärtiger *Satyre* dort vorhanden sey. In Deutschland aber ist es gewiss nur dem Nahmen nach bekannt, *Gerber* spricht im Tonkünstlerlexicon ebenfalls sehr vortheilhaft davon, und bemerkt, das mehrere Ausgaben vorhanden sind; die späteren zwey Auflagen, deren letzte im Jahre 1790 erschien, sind jedoch merklich verändert, in die Almanachsform gepresst, und somit gar sehr verschlechtert.

Wir geben desswegen untenfolgenden Auszug aus dem Originale, in so fern er für dieses Blatt interessant seyn kann, in freyer — aber immer Sache-bezeichnender Übersetzung und im Sinne des Autors, dessen Individualität durch den vertrauten Umgang mit all seinen Werken, und durch psychologisches Beobachten seiner Denk-Handlungs, und Lebensweise uns ziemlich bekannt geworden ist — und hoffen auf diese Weise den zahlreichen deutschen Verehrern dieses grossen Mannes, und seiner Werke durch diese Bekanntmachung keinen unlieben Dienst erwiesen zu haben.

Am ersten wendet er sich

An die Dichter,

und lehrt, wie folgt:

Der moderne Dichter darf weder die lateinischen noch griechischen Classiker lesen, weil auch die alten Griechen und Lateiner nie die neuern gelesen haben. Ebenso braucht er keine Kenntniss vom Metrum, vom italienischen Verse zu haben, wenn er nur eine oberflächliche Notiz besitzt, das der Vers sich mit sieben oder eilf Silben mache, mit welcher Regel er dann nach Lust und Gefallen welche von drey, fünf, neun, dreyzehn und fünfzehn fabriziren kann.

Er braucht bloss zu sagen, er habe die Studien der Mathematik, Mahlerey, der Chemie, Medizin, Rechtsgelehrtheit etc. durchgelaufen und versichern, sein Genius habe ihn am Ende mit Gewalt an die Poesie gefesselt, wenn er auch nichts von guter Accentuation, vom Reimfalle etc. versteht, keine

poetischen Ausdrücke, keine Geschichte der Menschen und Götter kennt; seine Werke werden durch Einmischung technischer Worte und Ausdrücke aus obangeführten Wissenschaften — die freylich mit poetischer Erudition wenig zu thun haben, — seinen Beruf glücklich darthun.

Er citire recht fleissig *Dante*, *Petrarca*, *Ariosto* etc. obscure, vergessene, und ekle Dichter, die entweder gar nichts oder wenig nachahmungswerthes besitzen; er versehe sich aber wohl mit verschiedenen neuern Poesien, woraus er Gefühle, Gedanken, und ganze Verse zu nehmen weiss, den Diebstahl nenne er nur löbliche Nachahmung.

Vor allem begehre der moderne Poet, bevor er ans Werk geht, einen genauen Überschlag vom Impresar über die Quantität und Qualität der Scenen, die letzterer wünscht, um sie alle in seinem Drama aufzuführen, es versteht sich, dass, wenn Opfer oder Mahlzeitsapparate, sinnliche oder andere ungewöhnliche Vorrichtungen vorkämen, er sich mit den Handwerkern gut einvernehme, mit wie vielen Dialogen, Monologen, Arien u. s. f. die vorhergehenden Scenen zu verlängern seyen, um ihnen Zeit zu ihren Arbeiten zu verschaffen, obwohl hiedurch die Oper getödtet, und das Publicum der Langweile überdrüssig werden muss.

Er wird die ganze Oper schreiben, ohne sich einer *bestimmten Handlung* bewusst zu seyn, ja er componire sie von Vers zu Vers, damit, weil das gemeine Volk den Knoten (*Intreccio*) nicht versteht, selbes immer in gespannter Aufmerksamkeit bleibe. Der gute Poet erinnere gleich Anfangs, dass alle Personen häufig aussen seyn werden, ohne gerade Grund dazu zu haben, indem sie oft fortgehen müssten, um die gewöhnliche Canzonette zu singen.

Er suche bey den Acteurs nie besondere Geschiklichkeit, genug, wenn der Impresar mit einem guten Bären, starken Löwen, mit einer braven Nachtigall, mit Donner, Blitz, Erdbeben u. s. w. versehen ist. Aber eine *Prachtscene*, und eine überraschende Verwandlung muss am Ende da seyn, damit das Volk nicht in der Mitte weggehe; und soll der gewöhnliche Chor zu Ehren der Sonne, des Mondes, oder Impresars *) das Ganze erhaben schliessen.

*) In den damahligen Opern so gewöhnlich — jetzt schliessen und zwar nach der modernsten Art *Polonaisen*, ja auch einzelne Arien, wovon der *Otello* von *Rossini* ein Beyspiel gibt.

Wenn er das Buch einer vornehmen Person widmet, so suche er sich vielmehr an jemand Reichen als Gelehrten zu wenden, und wende einen Drittheil an den Mediateur, er sey nun Koch oder Haushofmeister des Vorigen. Vor allem ersuche er diese um die Mittheilung der Quantität und Qualität der Titel, womit er die Nahmen im Frontispitz verzieren darf, und setze diesen mehrere etc. etc. etc. etc. bey. Auch erhebe er die Familie und den Ruhm der Vorfahren, indem in der Dedicationsepistel die Ausdrücke von Freygebigkeit, Grossmuth etc. gebührend anzubringen sind; ferner muss er, wie es gewöhnlich geschieht, in der Person die Beweggründe seines Lobes finden, und sagen, dass er, um ihrer Bescheidenheit nicht zu nahe zu treten, schweigen müsse, dass jedoch Fama mit 100 lautschallenden Trompeten von einem Pole zum andern ihren unsterblichen Ruhm verkünden werde. Am Ende schliesse er mit der tiefsten Verehrung, *er küsse die Sprünge der Flöhe, die Füsse der Hunde Sr. Excellenz.* *)

(Die Fortsetzung folgt.)

Correspondenz Nachrichten.

Vicenza hatte an der *Celanira* von *Pavesi* durch den ganzen Monath eine sehr angenehme Unterhaltung. Die Musik der Oper ist lieblich; fliessender, kunstgerechter Gesang aller Stimmen, zuweilen überraschende Modulationen, nicht sowohl hoher Schwung der Erfindung und tiefergreifender Ausdruck, als anspruchlose Ruhe, und prunklose Behandlung bewähren den sichern Geist des kunsterfahrnen Meisters. Interessante Erscheinungen in der Oper waren die Sterne erster Grösse: der *Sopran Velutti*, und der *Tenor Bianchi*. Es sind nun 6 Jahre, dass ich ersteren nicht gehört habe, meine Neugierde hatte daher einen hohen Grad erreicht, und ich muss gestehen, dass die Forderungen, die ich für einen solchen Zwischenraum an dessen Virtuosität machte, wo möglich noch übertroffen wurden. Man kennt im Allgemeinen *V-s* Gesang und Spiel; ersterer hat sich jedoch merklich geändert, theils was Geschmack, theils was Kunststufe anbelangt. Er ist offenbar weit vorgeschritten, ist originell geworden, und hat jetzt in Italien keinen Nebenbuhler mehr; seine Schule

*) *Che baccia i Salti de pulci di Piedi de Cani di S. E.* — ein auch jetzt noch gebräuchlicher Scherz im Complimentiren.

ist die des *Aprile*, dessen Gesangs-Individualität er unermüdet studiert; die Blumen, die er hie und da in seinen Gesangstücken aufspriessen lässt, scheinen aus einem Paradiese getrieben, und sind oft so kunstvoll, und doch so einfach, dass Jedermann dadurch ganz hingerissen wird. Er musste nach mancher Arie viermahl erscheinen. Sein herrlicher Gesang, seine deutliche Aussprache, und sein Spiel voll Kraft, Gefühl und Leben, musste der Oper natürlich erhöhten Reitz verschaffen. Auch der unübertreffliche Tenor *Bianchi* sang und spielte mit so tiefer Empfindung, dass er auf die Herzen Aller den mächtigsten Eindruck machte. An Lieblichkeit der Stimme *äquiparirt* er mit dem deutschen Sänger *Wild* vollkommen, die Stärke und das Metall der hohen mittlern und tiefen Brusttöne ist mir bisher noch bey keinem Sänger vorgekommen, darin übertrifft er alle, die ich kenne; seine Schule ist sehr geläutert, und gehört unstreitig unter die Besten dieses Landes, so wie seine Kunsthöhe sich mit der des *Tacchinardi* ohne Scheu messen darf. Kurz *Bianchi*, wie er jetzt da steht, mag der trefflichste Tenor Italiens seyn. Die prima Donna Sgra. *Pellegrini* — ein noch sehr junges aber auch sehr schönes Mädchen hatte, da sie erst auf dem dritten Theater erschien, viele Schüchternheit, die an der Seite so grosser Sänger einen erhöhten Grund fand. Sie sang übrigens vorzüglich in den Ensemblestücken recht gut, und gibt Hoffnung für die Zukunft. Der *Ballet* aber, dessen Titel mir entfiel, den man jedoch nennen kann, wie man will, ist ohne Charakter und hat gar keinen, auch nicht den geringsten Vorzug. Die zweyte Herbstoper ist *Carlo Magno* von *Nicolini*.

Von der Poesie ist wieder nicht zu reden, da sie die Italiener selbst *un verseggiato pasticcio* nennen. Nichts vom historischen Charakter Carl des Grossen — nichts davon bey dem tapferen *Vittekind*, der gar lächerlich behandelt ist. Die ganze Handlung dreht sich um den Helden *Carl*, der vor Liebe für ein Mädchen, das er zum ersten Mahl sieht, entbrennt; von der er mit Gewalt Gegenliebe erpressen will, sie ihrer entgegengesetzten Neigung wegen verfolgt, gefangen hält, sie wieder frey lässt, und Abbitte thut, wozu er sich des ehrwürdigen Priester des *Irminfulo* als Liebesgesandten bedient etc. etc. etc. Der Componist wusste jedoch diese langweiligen Scenen durch eine gehaltvolle, zum Herzen sprechende Musik nicht nur erträglich, sondern auch wirklich genussreich zu übertünchen. Ein philosophischer Geist weht durch das ganze Meisterwerk; echter dramatischer Styl, der mittels schöner melodischer Gänge, richtiger, den Gesang belebender Harmonien, und gut fundirter Modulationen dasselbe lobenswerth erhebt, ist ein besonderer Vorzug der genialen Producte dieses Meisters. Schade dass der erste Act so monoton behandelt werden musste. Was soll ich von dem Abgotte der *Vicentiner*, dem unvergleichlichen *Velluti* sagen? dieser grosse Sänger ist gleichsam ein Elektrophor der Freude und Bewunderung, wo er hinkömmt. Welcher Fond von Kunstmaterial steht ihm zu Gebothe, und dabey wie einfach schön, natürlich, und eindringend in die feinsten Theile des menschlichen Herzens weiss er zu singen! Wahrlich, auch er strebt im Adlerfluge hinan zur Sonne, in welche seine gefeyerten Vorgänger *Farinelli*, *Quadagni*, *Salimbeni*, *Aprile*, *Pacchierotti*, *Marchesi*, *Crescentini* so ruhmvoll geblickt haben. Auch *Bianchi*, und Sgra. *Pellegrini* sangen vortrefflich.

Bemerkungen über die grosse musikalische Academie am 22. Dec. im k. k. Hoftheater nächst der Burg, gegeben von der Tonkünstler-Gesellschaft zum Vortheile ihrer Witwen und Waisen.

(Eingesendet.)

Ich habe oft Gelegenheit mich überzeugen zu können, mit welcher Richtigkeit, Partheylosigkeit und Schonung, und im nöthigen Falle aber wie zurechtweisend die Urtheile, den stehenden Artikel, Concerte, Theater etc. betreffend, verfasst sind, es wird mir dabey sehr deutlich, wie so manches Raisonnement besonderen Rücksichten unterliegen muss, die demungeachtet noch lange nicht den Schein der Parteylichkeit haben, den man gerne bey dem *Journal*-Wesen gewahren will, darum erlaube ich mir der Redaction dieses Blattes über die gegenwärtige Akademie eine Bemerkung einzusenden, der man das Einrücken nicht versagen dürfte, wenn sie im Einklange mit irgend einer andern steht, die dafür bestimmt war.

Unser Kunst- und Musik liebendes Publicum erhält nun durch einige Jahre so häufige Gelegenheit sich mit Musik jeder Art zu ergetzen, und dabey werkthätig Künstler zu unterstützen, ja der Enthusiasmus dafür äussert sich auf das lobenswertheste, besonders bey Musiken zu jedem wohlthätigen Zweck. Wie muss man daher nicht erstaunen, dass schon einige Mahle die Akademien, welche

für die Witwen und Waisen der Tonkünstler-Gesellschaft gegeben werden, so wenig besucht sind, wodurch denn gerade dieser Fond — *deductis deducendis* — höchst wahrscheinlich seine Rechnung nicht gefunden haben mag. — Die Ursache dessen ist gewiss keine andere als die *unzweckmässige Auswahl der Musikstücke*.

Zugegeben den classischen Werth so mancher älteren Instrumental- und Vocal-Composition im strengen Style, sie wird den Ort, die Gesellschaft berücksichtigen, nur den kleinen Theil wahrer Kenner ansprechen; (man eröffnete die Akademie mit dem *Sturm* von *Kozeluch*); wir lassen den italienischen Gesangstücken ihre Annehmlichkeit, sind wohl ein langes *Terzett* von *Cimarosa* oder *Rossini*, voll von Reminiscenzen und Tempo-Wechsel, oft gar versetzter Instrumentirung allgemein einladend, und Musik-Stücke für eine grosse Akademie? — Passen wohl einige zwanzig *concertante Variationen*, für ein ganzes Orchester auf eine schnackische, und überdiess noch schwierige Weise, zum Undank durchgeführt, für eine Tonkünstler-Gesellschaft, die *Haydns* Meisterwerke oft zu zwey hundert Individuen stark, mit einer Präcision ausführte, die man in Deutschland nicht besser mehr hören konnte? — glauben wohl jene, denen die oberste Leitung dessen, den Fond blühend zu erhalten, anvertraut ist, ihren Zweck zu erreichen, wenn sie eigensinnig genug sind; nicht mit dem Geiste der Zeit schreiten zu wollen, oder dem jeweiligen Geschmack entgegen zu kommen, unterlassen; hier wo sichs um eine ergiebige Einnahme handelt, *muss* demselben geschmeichelt werden, und das ist doch keine schwierige Aufgabe, wenn die Hülfsmittel dazu hinreichend sind, denn wenn schon die Gesellschaft nicht selbst ein ganz neues, dem Zweck angemessenes erhabenes grosses Werk geben will, oder kann — die Unmöglichkeit ist nicht einzusehen, da die Auslagen für so etwas bald gedeckt sind, indess die Copiatur mancher schalen, werthlosen Composition vielleicht nicht bezahlt wird — so haben wir ja *Oratorien*, und grosse Vocal- und Instrumental-Stücke noch unendlich viel, die uns entweder neu, oder anziehend sind, und eben so viele, die wir wiederhohlt immer gerne hören, daher unterliegt es keinem Zweifel, dass sich das Publicum an einem Abend, wo gewöhnlich kein Theater ist, um das einfache *Entrée* zahlreich einfinden wird. — Hier, wo nun schon mehrere Jahre jedes Jahr *circa* 100, sage *einhundert* grosse und kleine Concerte gegeben werden, wird also eine Gesellschaft, welche das erste, und gleichsam älteste Recht dazu hat, nicht von dieser Wohlthat gerade den unrechten Gebrauch machen, geradezu zweckwidrig handeln, wenn sie nicht wenigstens in jedem zweyten Jahre mit einem neuen classischen Werke im Zeitgeschmacke erscheint? hier wo *Beethoven*, *Weigl*, *v. Mosel*, *Seyfried*, *Abbe Stadler*, *Eybler* u. a. m. mit ihren Kunstgebilden, hier wo die vorzüglichsten Virtuosen aller Art, Kenner und Nichtkenner enthusiasmiren können, bedarf es doch nur des festen Willens dazu einem Publicum Genüsse darzubiethen, das sie zu schätzen weiss, zu lohnen nie unterlassen hat, da im Gegentheile Unternehmungen, wobey Eigensinn, Eifersucht oder falsche Ansicht zu Grunde liegt, nie mehr befriedigen können. — Die Theilnahme muss stets rege erhalten werden, sonst verwandelt sie sich in Mitleid; das kann die Gesellschaft gewiss nicht wünschen, und nur die Missgriffe Einzelner dürften eine Rüge verdienen, wenn dieser Fond verkürzt, durch sie beeinträchtiget wird, was sich bey der ersten Probe schon auch diesesmahl voraussetzen liess.

Ob es wohl einem Einzelnen geziemt mit einiger Freymüthigkeit über einen Gegenstand öffentliche Bemerkungen zu machen, welche vielleicht doch noch gute Folgen haben können, wird wohl der nicht fragen, der mittel- oder unmittelbar Antheil an dem Ganzen nimmt, um so weniger, wenn er erfährt, dass diess nicht ganz unaufgefordert geschieht; und wo steht es denn geschrieben, dass nur wir allein bey unserer angeerbten Gutmüthigkeit das Schwarze stets Weiss finden sollen? und dort, wo sichs um die gute Sache handelt, gegen unsere Überzeugung schwätzen? in auswärtigen Journalen erst erfahren, wie wir — wenn durch lautere Wahrheit etwas Gutes erzielt werden kann — *denken*, *reden dürfen*? — Etwas interessanter war in dieser Akademie eine *Fantasie* von *Neukomm* für das ganze Orchester; eine *Cantate* (zur Feyer des allgemeinen Friedens) von *F. W. Berner* in *Bresslau* entschädigte allein einigermassen zum Schlusse das nichts weniger als günstig gestimmte Auditorium.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG,

mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat.

Den 13ten Jänner | Nro. 4. | 1819.

Il Teatro alla Moda,

ossia:

Metodo sicuro e facile per ben comporre, ed eseguire l'opere Italiane in Musica all' uso moderno.

(Theater nach der Mode, oder: sichere und leichte Art im *neuen Geschmacke* italienische Opern zu componiren, und aufzuführen.)

(Fortsetzung.)

Es wird ihm gar nicht schädlich seyn, den Lesern zu verstehen zu geben, dass er sein Werk in seiner frühesten Jugend geschrieben habe, und wenn er noch dabey hinzusetzen könnte, dass er es in wenigen Tagen gemacht habe (obwohl er darüber mehrere Jahre zugebracht) so beweise er dadurch, dass er das *Nonum prematur in annum* der vielen Bestellungen wegen nicht zum Grundsatze machen könne; dabey dürfte auch die Erklärung nicht schaden, dass er bloss um sich von seinen ernsteren Geschäften zu erhohlen, dem Vergnügen der Dichtkunst sich weihe, dass es keineswegs in seinem Plane gelegen, das Werkchen zu publiciren u. s. f.

Wenn er das Sujet nach der Vorrede aus einander setzt*), verweile er bey den Vorschriften der Tragödie und der Dichtkunst, und ratiocinire nach *Sophocles*, *Euripides*, *Aristoteles*, *Horatius etc.*, sage aber auch gleich, dass heut zu Tage der Dichter von aller Regel abstrahiren müsse, um dem Genius des verdorbenen Jahrhunderts, den Freyheiten des Theaters, der Extravaganz des Capellmeisters, den ungestümen Forderungen der Musici (Castraten) u. s. f. nicht entgegen zu handeln. Jetzt setze er die drey Hauptpuncte des Drama, Ort, Zeit und Handlung gewissenhaft aus einander, und bezeichne den Ort, z. B. *in diesem oder jenem Theater*, die Zeit *von zwey des Nachts bis sechs*, die Handlung: das *Verderben des Impresars.**)

Es liegt nichts daran, ob das Sujet der Oper historisch sey; denn da ohnedem alle griechischen und lateinischen Geschichten sind behandelt worden, so darf er sich bloss neue Orakelsprüche, Schiffbrüche, Augurien von gebratenen Kindern dichten, dem Volke sind die Nahmen der historischen Personen genug. Alles übrige ist seiner Erfindungskunst überlassen, aber am Ende führe er die Zahl der Verse genau an, da ihm die quantitativen Vorzüge weit mehr als die qualitativen nützen werden.

Nun der Titel. Um der Oper grossen Ruf zu verschaffen, muss derselbe die Haupthandlung, nicht bloss einen Nahmen enthalten; er titulire die Oper daher statt *Amadis*: *Berta al Campo*: vielmehr: *L'ingratidine generosa*, *i funerali per far vendetta etc. etc.*

Als Appertinenzstücke seiner Oper müssen Gefängniss, Dolche, Gift, Brief, Stier und Bärenjagden, Erdbeben, Blitze, Donner, Opfer etc. sich auszeichnen, weil das Volk über solche erschütternde Scenen nach Wunsch bewegt wird; und wenn der Dichter zufällig eine Scene herbeyführen könnte, in welcher einige Schauspieler im Walde oder Garten schliefen, wo ihnen nach dem Leben gestellt würde, so würde er (denn solche Dinge hat man in *Italien* noch nie gesehen!) damit das Interesse des Volkes auf das höchste spannen.

Auf den Styl seines Drama hat der moderne Dichter nicht viel zu achten, wenn er bedenkt, dass er von der Menge muss begriffen werden; auch muss

*) Wie nothig wäre diess heut zu Tage — wo man meist aus dem ganzen Buche nicht klug werden kann. Noch vor wenigen Jahren herrschte der angezeigte Gebrauch das Sujet nach dem Titel kurz zu erzählen; ich kann es wohl begreifen, warum hier zu Lande diese Sitte abgekommen.

*) Da diese Leute wie vor so jetzt meistens wie Kaufleute speculiren, so spricht ihr drittes Wort immer vom Schaden — nur pecuniärer Vortheil — ganz von Beförderung der Kunst abgesehen ist, ihr Directiv; was Wunder, wenn sie sich und ihre Geschäfte, Aufopferung, und *Rischio* dem Publicum auch poetisch darstellen liessen. Es ist bekannt, zu welchen Mitteln sie heut zu Tage Zuflucht nehmen.

er mit einer Parthie alter Opern versehen seyn, von denen er das Sujet und die Scenerie, sogar auch die Worte nehmen kann, wenn er nur die Personen und einige Verse zu ändern weiss — vorzüglich gilt diess bey solchen Stücken, die er heimlich aus dem Französischen überträgt. Findet er sich dem Geschäfte allein nicht gewachsen, so verbinde er sich ohne Bedenken mit einem andern Dichter, mit dem er aber den Ertrag der Dedication, und des Druckes zu theilen hat.

Den Musico (Castraten) lasse er ja nie abgehen, ohne ihn die gewisse Canzonette singen zu machen; es versteht sich, dass diess um so nothwendiger sey, wenn durch Zufall er dem Tode entgegengehen, sich ermorden, Gift trinken muss. Dem Impresar lese er nie die ganze Oper vor, einige Forcescenen, wie z. B. jene der Vergiftung, des Opfers, der Verschwörung, ausgenommen, wobey er aber hinzufügen muss, dass, wenn *eine solche Scene* verfehle, er keine Oper mehr zu schreiben im Stande sey.

Der moderne Dichter erinnere, dass er nichts von Musik verstehe, weil eine solche Kenntniss nach den Zeugnissen des *Strabo, Plinius und Plutarch etc.* nur den Alten eigen war, die den Dichter nie vom Musiker, so wie umgekehrt den Musiker nie vom Dichter trennten, wie diess z. B. bey *Amphion, Philemon, Demosthenes, Terpander, Alceus, Pindar etc.* der Fall war.

(Die Fortsetzung folgt.)

Über Herrn *Joachim Hoffmanns* Messe; aufgeführt am 8. Dec. 1818 in der italienischen Kirche, und beurtheilt nach des Verfassers Handschrift.

Ehe wir zur Beurtheilung des vorliegenden Werkes schreiten, wollen wir mit kurzen Worten die Grundsätze darstellen, welche uns dabey als Leitstern dienen. Eine musikalische Messe kann und soll nur der Ausdruck der Gefühle seyn, von welchen die Gemeine während des heiligen Opfers beseelet ist, und den man darum geübten Kehlen und fertigen Spielern zur Versinnlichung auvertraut, weil die rohe Menge ihn so nicht zu geben vermöchte. Daraus fliesset, dass die Tonkunst als Dienerinn der Religion in dieser Würde das Höchste zu leisten habe, indem sie es versuchet, die Seelen der engen Gegenwart zu entrücken, sie in die hehren Gefilde der Ahndung des Jenseits, in die Sphären des frohen Glaubens, einer blühenden Hoffnung, der siegenden Liebe zu entführen. So die Wirkung des ganzen Gottesdienstes wunderbar unterstützend, das Gemüth unwiderstehlich dem Eindrucke der ewigen Geheimnisse eröffnend, singet der Genius der Tonkunst seine Hymnen vor dem Throne Jehovas! Also müssen Erhabenheit, Würde, Pomp, seelenerhebende Einfachheit und Ausdruck in den Melodien und in der Harmonie den Hauptcharakter jeder Kirchen-Musik ausmachen. Sie hasset eben so sehr das Gezierte als das Gesuchte; den Opernstyl als die contrapunctischen Vexir-Muster; und ruhig fortschreitend lässt sie den Menschen seine hohe Würde, zugleich aber auch seine Nichtigkeit vor dem Ewigen empfinden. Nun hat freylich der leidige Kanzleystyl der Kunstschulmeister wie fast überall auch hier seinen Staub angesetzt, und die Gefühle in schulgerechte Formen gezwängt, von denen die Jünger nicht leicht abgehen. So muss denn in einer musikalischen Messe das *cum sancto spiritu* das *et vitam* fast stets zu einer Fuge werden, und nur das Genie wagt es zuweilen, die hemmende Fessel zu zerbrechen; da indessen diese Förmlichkeiten theils durch die Natur der Sache selbst, theils durch die Observanz der besten Meister gleichsam geheiligt sind, so thut der Anfänger von Talent gut daran, sich nicht davon zu entfernen.

So ist es denn im vorliegenden Werke auch geschehen, und in der Haltung beobachtet es mit vielen seiner Brüder einen gleichen Schritt. Man kann es als ersten Versuch gelungen nennen, und entwächst der Verfasser einst dem Schulgesetze besser, beweget er sich in seinem Gebiethe freyer, so wird er allerdings etwas Treffliches liefern. Wir wollen ihn indessen auf Folgendes aufmerksam machen. Schönen, einfachen, erhebenden Gesang vermisst man in dieser Messe sehr oft, und die wenigen Melodien, die man findet, werden noch durch eine gesuchte und gezwungene Instrumentirung zuweilen verdunkelt, z. B. der Gegensatz mit der Flöte im *qui tollis*, das *Benedictus*, das *Dona* zum Theile, u. a. m. Sehr oft schimmert ein Jagen nach dem Ausserordentlichen, und eine Gesuchtheit hervor, die dem Wesen der Musik überhaupt, am meisten aber dem Kirchenstyle widerstreben. Man wird mir einwenden, dass bey der grossen Menge von Compositionen, die hierin schon vorhanden sind, es allerdings schwer hält, etwas Einfaches, Classisches und doch Neues zu liefern. Aber Schwierigkeiten müssen den Künstler nur anspornen, und eine tief fühlende Seele

greift in ihr Inneres, und lockt gewiss eigenthümliche Melodien und Sätze hervor; die Hauptsache ist nur, dass man die Regeln als das was sie sind, als Wegweiser und Geländer am Wege nähmlich, nicht aber als Krücken betrachte, die dem Lahmen zum Gehen behülflich und unentbehrlich sind. Es fehlet auch dem vorliegenden Werke nicht an harten Übergängen, die, obwohl regelrecht, dennoch das Ohr beleidigen. Die Auflösung in *Dur* am Ende des *Kyrie*, der Übergang in *B* zum *et incarnatus*, die Auflösung am Ende des *qui tollis* u. a., liefern Belege zu unserer Behauptung, und hier könnte man mit Veränderung die Rechtsregel anwenden: *Summum jus, summa injuria.* Das menschliche Ohr muss als der oberste Gesetzgeber und Richter in allen musikalischen Streitsachen angesehen werden. Das Ohr erfand alle Satzungen der Melodie und der Harmonie, es ist also sehr unrecht gethan, die Erfindung gegen den Erfinder in diesem Falle anzuwenden, und die Majestät des Ohres zu beleidigen, bloss weil die alten Gesetze, vom Ohre nur abstammend, nichts Ausdrückliches dagegen enthalten. Einige Übergänge, z. B. im *Kyrie*, am Ende des *qui tollis*, haben die Pauke zum Grunde, welches Instrument, so wie die Posaunen, Horn und Trompete überhaupt, eine grosse Rolle im Werke spielen Dass ein solcher Behelf eben keinen grossen Reichthum andeute, können wir nicht unberührt lassen, und glauben den Verfasser für künftige Fälle dagegen warnen zu müssen. Die Instrumentirung ist übrigens mit vielem Fleisse und Studium ausgearbeitet, nur Eines können wir hierbey nicht stillschweigend übergehen, diess nähmlich, dass der Verfasser die Stimmen durch Blass-Instrumente oft *unisono* begleiten lässt, z. B. im *gratias*, wo die Oboe mit dem Sopran, der Fagott mit dem Tenor eins und dasselbe vorträgt. Uns scheinet, dass so etwas nie weder einen grossen noch guten Effect machen könne, und dass es besser gethan wäre, diess Verhältniss umzukehren und die Oboe mit dem Tenor, den Fagott mit dem Sopran zu verbinden. In der Fuge *et vitam* hat sich auch der Verfasser ein Paar Quarten erlaubt, welche durch die Begleitung in der Octave zu Quinten geworden sind, aber diese Doppel-Fuge hat so viel Verdienst, dass man mit Horaz ausrufen kann: *ubi plura nitent etc.* Besonders ausgezeichnet sind: das *Gloria*, die Fuge *cum sancto*, die herrliche Doppel-Fuge *et vitam.* Das Ganze beweiset, dass der Verfasser, schwingt er sich nur erst einst freyer empor, gehorchet er mehr der Eingebung als den Kunstregeln, etwas ganz Vorzügliches liefern werde. Aller Anfang ist schwer! diess möge er bedenken, sich nicht abschrecken lassen und die Bahn fortsetzen, die er rühmlich betreten. *Ely.*

Correspondenz-Nachrichten.

Pest, vom December.

Seit dem 6. Dec., an welchem Tage die Schiffbrücke von der Donau weggenommen wurde, werden Opern und Ballete ausschliesslich nur auf der Pester Bühne gegeben; obwohl auch Schauspiele damit abwechseln, so ist doch der grössere Theil der Schauspieler-Gesellschaft in Ofen, wo sie in der Regel wöchentlich drey Mahl Vorstellungen gibt.

Nachdem mein letzter Bericht schon abgegangen, wurde uns noch am 30. Nov. die *Fortsetzung der Prinzessinn Europa* unter dem Titel: *Amor und Psyche*, oder: So geht es im Olymp zu; eine mythologische Caricatur in Knittelreimen mit Gesang und Ballet in 2 Aufzügen von *Carl Meisl*, mit Musik von *Kauer*, als neueste Speise aufgetischt, behagte aber nur solchen, an derbe Kost gewohnten, Gaumen. Da dieses Stück zum Vortheil des Herrn *Zöllner* Sohn, und seiner Kinder gegeben wurde, derselbe damit seinen Zweck, ein volles Haus, mithin eine gute Einnahme zu haben, erreichte, und für seine viele Mühe als Opern-Regisseur, Sänger und Schauspieler auch wahrlich verdiente: so wollen wir diese vorübergegangene Erscheinung dahingestellt seyn lassen.

Am 7. zum Vortheil des Ober-Regisseurs Herrn *Schmidtmann*: *Josue am Jordan*, oder: *die Mauern von Jericho*; ein neues, noch auf keiner Bühne vorgestelltes biblisches Melodram in 3 Aufz. mit Chören, Tänzen und einem grossen kriegerischen Schluss-Tableau, von *Franz von Schlechta*, die Musik hiezu ist neu componirt von Herrn *Vinz. Fer. Tuczek*, Capellmeister der königl. städt Bühnen zu Ofen und Pest. Der Opfer-Waffen- und Sclaventanz, so wie die Entwickelung der Schlacht, und das zu diesem Melodram gehörende Schluss-Tableau, sind von Herrn *Vander Berg*, Balletmeister etc. etc. So hiess der lange Titel eines Stückes, welches von dem, im dramatischen Fache uns bisher unbekannten Verfasser mit vieler und lobenswerther Einsicht geschrieben, vom Tonsetzer mit flüchtiger Eile, folglich wenig eindringend componirt, und von der Di-

rection, zwar mit Cavallerie und anderen Spectakel-Scenen hinlänglich ausgestattet, dargestellt wurde, jedoch wenig ergreifend auf das Publicum wirkte. Am 11 wurde dieses Stück wiederhohlt, es gieng in Allem besser und rascher zusammen, und gefiel mehr als das erste Mahl.

Am 15 und 20. das Zauberspiel: *der lustige Fritz*, gefiel im Allgemeinen sehr. Das Lied: *Es ist alles eins, ob wir Geld hab'n oder keins* (welches hauptsächlich beyträgt, dass das Ganze anspricht), musste auch hier, nachdem der Vorhang schon gefallen, durch nochmahliges Aufziehen desselben, wiederhohlt werden.

Zrini, von *Theodor Körner*, wurde zum Besten des wohlthätigen Frauen-Vereins am 22. von der hohen Noblesse in ungarischer Sprache in dem Theater zu Pest, bey gedrängt vollem Hause, aufgeführt. Die Ouverture und übrige Musik der Zwischen-Acte war neu von Herrn Capellmeister *Kleinheinz*, und wurde, durch den Anstrich von Nationalität, den der Tonsetzer ihr zu geben wusste, mit Beyfall aufgenommen.

Übrigens sahen wir meistens schon bekannte Opern, als: *Joconde*, *der neue Gutsherr*, *der Gefangene*, Musik von *de la Maria*, *Dichter und Tonsetzer*, *Vestalin*, *Lodoiska*, *Lotterie-Loos*, und *Agnes-Sorel*, welche letztere Oper vorzüglich rund zusammen ging. Auch wechselten die Herren *Babnigg* und *Zimmermann* in ihren Tenor-Parten öfters mitsammen ab, wodurch wir anerkennen, die Direction wolle dem Publicum Mannigfaltigkeit, und zum Vergnügen Abwechslung verschaffen. —

Wie es verlautet, werden uns die Herren *Babnigg* und *Fackler* bis nach Ostern verlassen; durch ihren Abgang dürfte unsere Oper einen merklichen und bedeutenden Verlust erleiden.

Miscellen.

S. Mayr ist für den *Carneval* nach *Rom*, *Basily* für die zweyte Winteroper nach *Mailand*, *Caraffa* und *Trento* für die *Fenice* nach *Venedig*, *Velluti* für *Verona* verschrieben. *Rossini* endet seine neue Oper in *Neapel*. Zu *Empoli* ist das königl. Theater *degli Gelosi Impazienti* unter Direction des Herrn *Luigi Digni* vollendet worden. Von der bey Riccordi in *Mayland* erscheinenden *Iconographie* oder *Gallerie* der berühmtesten Tonkünstler ist die dritte und vierte Tafel — enthaltend die Sängerinnen: *Grassini*, *Camporesi*, *Marcolini*, *Morandi* und die *Maestri*: *Morlacchi*, *Nicolini*, *Paer*, *Weigl* — erschienen. Ich muss jedoch das hierüber früher ausgesprochene Wort: „wohlgetroffene Bildnisse" feyerlichst zurücknehmen, um keiner Unwahrheit beschuldiget zu werden.

K.

Musikalischer Anzeiger.

Wien, bey S. A. Steiner und Comp. Musikhändler.

Gedruckt bey Anton Strauss.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG,
mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat.

Den 16ten Jänner **N**ro. **5.** 1819.

Il Teatro alla Moda,

ossia:

Metodo sicuro e facile per ben comporre, ed eseguire l'opere Italiane in Musica all' uso moderno.

(Theater nach der Mode, oder: sichere und leichte Art im *neuen Geschmacke* italienische Opern zu componiren, und aufzuführen.)

(Fortsetzung.)

Die Arien brauchen mit den Recitativen nicht viel in Verbindung zu stehen, aber er thue sein möglichstes, um Schmetterlinge, Nachtigallen, Wachteln, Schiffchen, Glöckchen, Jasmin, Veilchen, Tiger, Löwen, und alles was das Naturreich sonst biethet, hineinzubringen, damit der Musiker recht Gelegenheit habe, Worte, Bilder und Metafern zu mahlen *.)

Ehe die Oper in die Scene geht, muss der Dichter den Musico, den Maestro, Impresar, die Spieler und Sänger fleissig loben; hätte sie nun aber keinen glücklichen Erfolg, so ziehe er vorerst gegen die Sänger los, das sie auf nichts als den Gesang dächten, und sich um seine Bemerkungen gar nicht kümmern wollten, dann gehe er auf den Maestro, dass er die Wirkung der Scene nicht kenne, und nur auf das Arien machen sich verstehe; dem Impresar werfe er vor, dass er wegen übelverstandener Ökonomie weder Kleidung noch Scenen beachtet habe; die Spieler und Choristen schelte er endlich als betrunkene Schlingel aus, und betheure, dass das Drama ganz anders geschrieben worden, dass durch das häufige Wegnehmen und Austückeln, woran meist die unersättliche *prima Donna* Schuld sey, der ganze Sinn so verwirrt worden wäre, dass er sich selbst darin nicht mehr erkenne — wer es nicht glauben wolle, frage seine Köchinn und Wäscherinn, welche dieses Drama zuerst gelesen und seine Schönheiten gewürdigt haben.

*) Auch damahls beging man derley Fehler; ungeachtet aber seither tausend kritische Geisselhiebe dagegen gefallen sind, findet sich derley Unsinn noch immer, und besonders in der neuesten Zeit.

Bey den Proben sage er nie seine Meinung den Schauspielern, bedenkend, dass diese weislich alles so machen, wie sie es wollen. — Sollte ein Schauspieler zu wenig zu thun haben, so zeige er ihm auf sein Verlangen zur Auswahl die hundert Arien aus seinem Koffer, welche er *um seine Kunden zu befriedigen*, für derley Fälle immer bereit halten muss.

Wenn das Metrum der Arien dem Maestro nicht gefiele, so ändere er es nach Verlangen desselben, und erschaffe Winde, Ungewitter, Nebel, Sirocco's, und alle Luftereignisse, für die der Maestro Genius hat.

Die Oper muss mit 6 Personen vollkommen dargestellt werden können, weiss er sie aber so einzurichten, dass sie auch mit Hinweglassung zweyer oder dreyer Parte gegeben werden könne, so wird er sich um den Impresar ein dauerhaftes Verdienst erwerben.

Die Väter- und Tyrannenrollen (wenn sie Hauptparte sind) gehören für die Castraten, den Tenoren und Bässen werden die Wachcapitäns-Rollen, die der Vertrauten des Königs, der Schäfer, Gesandten u. s. f. vorbehalten.

Hat der Dichter sein Theatergeschäft vollendet, so gehe er wieder seinem weiteren Lebensunterhalte nach, und besorge, wie früher, seine Factorsgeschäfte, schreibe hübsch ab, oder corrigire die Druckbogen u. s. w.

Er vergesse endlich nicht der *prima Donna* — von deren Laune das Glück seiner Oper am meisten abhängt, dem Maestro, dem er die Poesie mehremahl deutlich erklärend und unterrichtend vortragen muss, so wie den Spielern, Choristen, Schneidern, u. s. w. seine täglichen Aufwartungen zu machen, um sie für seine Oper günstig zu stimmen.

An die Tonsetzer.

Der moderne T. braucht eben keine Regeln des Contrapunctes, und des reinen Satzes zu verstehen, wenn er praktische Fertigkeit hat. Ihm liegt nichts an den musikalischen Proportionen, an dem Effecte des *Moto contrario*, nichts an der übeln Verbindung der Tritonen, u. s. w. Er frägt wenig um die verschiedenen Tonarten, und ihre Eigenheiten; ihm gibt es nur eine *Major* und *Minor*; erstere nähmlich mit der erhöhten, die letztere mit der erniedrigten Terz, sich weiter nicht kümmernd, was die Alten darunter *eigentlich* verstanden haben. Auch unterscheidet er nicht die Musikgeschlechter, d. i. das Diatonische, Chromatische und Enharmonische, sondern bringt alle 3 in einer und derselben Canzonette an, um sich durch dieses sinnvolle *Capriccio* von den älteren Autoren pflichtmässig zu unterscheiden. Die zufälligen Erhöhungs- und Erniedrigungszeichen gebraucht er nach Gutdünken für einander, d. i., er setzt das Enharmonische für das Chromatische, und umgekehrt, indem es all eins sey, und denselben Effect hervorbringe, bedenkt aber nicht, dass das Chromatische seiner Natur nach nur ganze Töne, das Enharmonische bloss grosse halbe Töne theilen soll.

Eben so wenig braucht er lesen, und noch weniger schreiben zu können; die lateinische Sprache ist ihm völlig fremd, und doch soll er für die Kirche componiren — aber hier weiss er sich zu helfen, denn da schreibt er unter dem Prätexte Fugen, Canonen, doppelten Contrapunct, *Sarabanden*, *Gighen*, *Correnti* u. s. w. *.)

Um auf das Theater zu kommen, da versteht der moderne T. nichts von Poesie, nichts vom Sinn der Rede; nichts von langen oder kurzen Sylben, noch weniger von der Wirkung der Scene. u. s. f. Er braucht die Eigenschaften der Streich- und Blas-Instrumente nicht eben so genau zu kennen, wenn er nur etwas Clavierspielen versteht, wobey er sich aber bloss auf die Begleitung seiner Stücke einlässt.

Es wäre aber doch so übel nicht, wenn er mehrere Jahre Violinspieler oder Copist bey irgend einem berühmten Componisten gewesen wäre, von dem er die Originale der Opern, der Serenaden u. s. w. aufbewahren könnte, um daraus die Ritornelle, Symphonien, Arien, Recitative, Chöre und alles zu nehmen, was er für die Scene braucht.

Ehe er die Oper vom Dichter erhält, ordne er ihm die Structur derselben nach seinem Genius an, und lade ihn ein, die Charaktere, so wie die Unterscheidungszeichen deutlich zu zeichnen, wenn er auch bey der Musik sich darum nicht mehr kümmert.

Ehe er Hand ans Werk legt, besuche er seine Virtuosinnen, denen er seine gehorsamen Dienste in Allem und Jedem pflichtschuldig anbiethen muss.

Er hüthe sich aber die ganze Oper im Zusammenhange zu lesen, um sich nicht zu verirren; und doch kann er sie von Vers zu Vers componiren, weil er seine seit Jahren präparirten Motive unter die Worte legen kann; ginge letzteres — was sehr häufig geschehen kann — nicht so ganz glücklich von Statten, so peinige er den Dichter so lange, bis er völlig befriediget ist.

Alle Arien müssen mit Instrumenten und zwar recht vollstimmig und effectreich begleitet seyn, will sagen: nur recht Geräusch machen, damit die eigentliche Harmonie — an der man heut zu Tage nicht mehr Vergnügen findet! — so viel möglich bedeckt werde; zu diesem Zwecke hat sich der moderne T. keiner andern Ligatur, als (bey der Cadenz) der gewöhnlichen Quart und Terz zu bedienen; und sollte die alte Manier zu schliessen nicht mehr behagen, so ende er mit allen Instrumenten *all' unissono*, damit haben sich schon manche ein Lorberreis in ihren Siegeskranz gewunden.

(Die Fortsetzung folgt.)

*) Tanzarien älterer Zeit: *Sarabanden* sollen von den *Saracenen* herrühren; sie sind eine Art langsame Minuets im 3/4 Tacte. *Giga* ist ein sehr lebhafter Tanz meist im 12 oder 6 achtel Tacte. *Corrente* im 3/4 Tacte sogenannt von dem beständigen Hin- und Widergehen ganz eigener Art.

Correspondenz-Nachrichten.

Mailand, den 2. Jänner.

Unsre dritte Herbstoper, bey der ich letzthin stehen blieb, war neu von Herrn *Pacini*, Sohn des bekannten *Buffo* dieses Nahmens, componirt. Sie hiess: *Il Barone Dolsheim*, nach *Pignault le Brun's* Roman, *le Baron de Falsheim* vom Dichter *Romani* bearbeitet, und erfreute sich einer guten Aufnahme, um so mehr, da die beyden vorhergegangenen Opern durchfielen. Herr *Remorini* erwarb sich in der Rolle *Friederichs des Grossen* vielen Beyfall, und der Compositeur wusste seine schöne ziemlich geläufige Bassstimme recht gut zu benutzen. Die brave Sängerinn *Camporesi* gefiel ebenfalls, nicht so der Tenorist *Rubini*, weil seine Stimme für unser grosses Theater

zu schwach ist, und nur in kleinern Theatern Glück machen kann. Die Musik dieser Oper hat einige nicht üble Stücke, und wir gestehen dem jungen *Pacini* einiges Talent zu; nur muss er noch viel studieren, um ein ausgebildeter Meister zu werden. Dass übrigens *Friederich der Grosse* ganz anders singt, wie ein König singen soll, ist an der Tagesordnung, denn bekanntlich berücksichtigen die heutigen italienischen Opernschreiber ganz und gar nicht die Charaktere der Personen, und lassen eine Dienstmagd wie eine Dame von hohem Range, einen König wie einen gewöhnlichen *Buffo* singen u. s. w. Hätte Herr *Pacini* diese Oper in *Berlin* componirt, und wäre der grosse *Friederich*, der überhaupt kein Liebhaber der italienischen Musik war, bey der Aufführung dieser Oper zugegen gewesen, so würde der Herr Compositeur ohne weiters nach Spandau transportirt worden seyn. Ich gestehe es aufrichtig, mir war es zuwider auf die Scene zu sehen, wenn Herr *Remorini* seine ihm vorgeschriebenen Verzierungen und Schnörkeln sang. — Zur vierten Herbstoper gab man *Cimarosa's Trame deluse*, welche im Ganzen, das Quintett im ersten Act abgerechnet, nicht gefiel. Der berühmte *Abbate Mattei* zu *Bologna*, äusserte letzthin zu Jemanden sehr trefflich, „heut zu Tage gefiele in Italien keine andere Musik, als jene die mit jedem Augenblicke wie ein Flintenschuss losknallt" (*al giorno d'oggi la musica non piace, se non vi sentite ad ogni momento una schispetata sulle spalle*). Wirklich sind hier zu Land in der Oper die Trompeten, die Pauken, die kleine Flöte, die Posaunen und die türkische Musik die Haupt-Instrumente; ihre immerwährenden Stösse und Schläge geben der an sich ohnmächtigen Musik Leben, und halten durch ihre mechanische Wirkung die Zuhörer wach, die nun da, wo z. B. bey grossen Meistern eine einzige Note der Flöte oder der Oboe, eine ganz andere Wirkung hervorbringt, ganz taub sind. Hoffen wir, dass es dieser eben so wie jeder andern zur Mode gewordenen Musik ergehen wird. Leider aber hat sich gegenwärtig ihr Gift sogar in unsere Kirchen eingeschlichen, und Italien, welches einst so treffliche Kirchencomponisten aufzuweisen hatte, muss heute in seinen heiligen Tempeln grösstentheils profane Musik, Walzer, Contratänze, *Monferrine*, *Furlane* u. s. w. hören. Kaum wird hier in *Mailand* ein Ballet mit Beyfall aufgenommen, so erschallt sogleich seine Musik in der heiligen Kirche. Ich selbst habe sogar in *Rom* vor mehreren Jahren in der 12 Apostels-Kirche während der Messe von der Orgel Tanzmusik spielen hören. Zum Glücke ist das nicht allenthalben so in Italien, und hie und da hört man noch wahre und gute Kirchenmusik; im Allgemeinen steht aber dieses Land hierin den übrigen katholischen Ländern dermahlen weit zurück, und ich will diesen Punct nur darum flüchtig berührt haben, um zugleich auf den Einfluss auf musikal. Cultur, der daraus entspringt, aufmerksam zu machen. —

Im December gab man auf unserm Theater *Rè* zwey ältere *opere buffe*. Die erste hiess: *la moglie di due mariti*, von *Fioravanti*, gefiel im Ganzen nicht besonders; doch hatte die *Marcolini* in derselben ziemlichen Beyfall, auch gefiel ungemein die Aria des sehr braven *buffo comico Zamboni*, dessen Stimme aber so wie jene der *Marcolini* sehr abgenommen haben, und beyde taugen daher bloss noch für kleinere Theater. Der Bassist *Zuchelli* betrat in dieser Oper zum ersten Mahle ein Mailänder Theater und zwar mit Beyfall; er hat eine sehr schöne Bassstimme, und kann einst recht brav werden. Die zweyte Oper hiess: *la pietra del paragone*, von *Rossini*; er schrieb sie hier vor sechs Jahren auf der *Scala* für die *Marcolini*, und sie hatte damahls sehr vielen Beyfall; auch jetzt gefiel sie und in ihr abermahls die *Marcolini*. Diese Oper hat überhaupt wie die übrigen dieses Compositeurs schöne Melodien, aber auch manche Reminiscenzen; dass er sich in der Folge daraus *oft* abcopirt habe, das sey hier nur im Vorbeygehen gesagt.

(Der Beschluss folgt.)

Litterarische Anzeigen.

Musée Musical des Clavicinistes: Museum für Clavier-Musik, 4tes Heft, enthält: Aria Sr. kais. Majestät *Ferdinand III.*; 36mahl verändert von *Wolfgang Ebner*, kaiserl. Kammer-Organisten im Jahre 1648. Wien, bey S. A. Steiner und Comp. (Preis 4 fl. 30 kr. W. W.)

Es ist in der That für jeden wahren Kunstfreund kein geringes Vergnügen, dem vorliegende Werke eines der Mitwelt beynahe unbekannten Componisten die wohlverdiente Aufmerksamkeit zu schenken, dessen Epoche noch früher hinaus fällt, als jene glorreiche, für den Zustand des ganzen Tonwesens so unendlich fruchtbringende, eines *Händel*, *Hasse*, *Graun*, *Seb. Bach*, *Stölzel*, *Telemann* u. s. w. und dessen Arbeit für unser Vaterland dadurch ein erhöhtes Interesse erhält, dass sie auf das selbst er-

fundene Motiv eines verewigten Monarchen gebaut ist, mit dessen glänzenden Herrschertugenden die Liebe zu Künsten und Wissenschaften sich auf das innigste paarte, und welcher gekrönte Liebling der Musen, damahls als wahrer Mäcenas der Tonkunst verehrt und gesegnet wurde. — Was nun diese — wahrscheinlich ältesten aller vorhandenen Variationen betrifft, (deren Anzahl in unsern Zeiten vielleicht dem Sternenheere vergleichbar seyn dürfte) so sind selbe — was sich eigentlich wohl auch von selbst versteht — durchgehends im strengen Style geschrieben; das äusserst einfache, aber nichtst destoweniger ausdrucksvolle Thema erscheint wie ein Chameläon immer in einer fremdartigen Gestalt, bald zwey, drey, und bald vierstimmig durch die unversiegbaren Hülfsquellen des doppelten Contrapuncts, zwölfmahl verändert mit gewissenhafter Treue gegen das Motiv, und noch zweymahl so oft in einer verwechselten Tactart (anfangs 4/4 nun 3/4) nach den damahls üblichen und beliebten rythmischen Formen als *Courante* und *Sarabanda*. Es möchte wohl für manchen unsrer Zeitgenossen eben keine leicht zu erringende Preisaufgabe seyn, mit so beschränkten Mitteln, (ohne einem Instrumente von 6 bis 7 Octaven, einer *Par force* Jagd aller 10 Finger und eines auch nicht müssigen Pedals) 8 Tacte 3 Dutzendmahl zu variiren, und sich nie zu wiederhohlen, zu copiren, ewig originell und interessant zu bleiben; darum Dank der Verlagshandlung, welche — wie uns bekannt ist — nur durch die freundschaftliche Mittheilung des Herrn *Abbé Stadler* alle wahren Kunstfreunde mit dieser merkwürdigen Antiquität erfreute, welche für diese eben so schätzbar und lehrreich ist, als *Winkelmanns* Zöglingen der Apollo des Belvedere, der sterbende Fechter, die medicäische Venus, der Laokoon, und die Gruppe der Niobe.

Sonate für das *Pianoforte* mit Begleitung einer Flöte oder Violine etc. etc. von *Johann Fuss*. 34. Werk. Wien, bey *L. Maisch*.

So wie es von dem geachteten Verfasser zu erwarten ist, eine recht gemüthliche Composition, leicht, fasslich, melodiös, gesangvoll, ohne desswegen alltäglich oder gewöhnlich zu seyn. Nach einer kurzen Einleitung in der Haupttonart *D-dur* folgt ein 2 theiliges *Allegro brillante* im 6/8 Tact, welches seinen Titel keineswegs von den darin zu besiegenden Schwierigkeiten entlehnt, sondern der sich vielmehr auf den vorherrschenden individuellen Hauptcharakter gründet. Vier Variationen, worunter vorzüglich die erste durch eine contrapunctische Behandlung sich auszeichnet, beschliessen das ganze Werkchen, dem man mit Fug und Recht das Motto vorsetzen könnte: *Non multa, sed multum.*

Variations sûr un thême favori de l'Opera: Fidelio, pour le Pianoforte, dediées à Monsieur Louis van Beethoven par W. Plachy. Oeuvre 5. *A. Vienne et Pest au Magazin de J. Riedl.*

Wir machen hier die erste, aber nichts desto weniger sehr angenehme Bekanntschaft eines uns bisher unbekannten, nach den gelieferten Beweisen jedoch in der That wirklich talentvollen Tonsetzers, der mit dem was er sagen will, es recht ernstlich meint, und sich in dieser Hinsicht auch ganz bestimmt und deutlich ausspricht. Die Behandlungsweise des Thema's (das *Canon Quartett* der Oper in *G-dur* 6/8) ist originell, effectvoll und geregelt; der Verfasser schlendert nicht auf ausgefahrnen Wegen hin; diess beurkundet er vorzüglich in der 2. 4. 7. 9. 10. Veränderung, und vor allen durch das kunstreich durchgearbeitete *Finale*, einem *Allegro vivace* im *Alla breve* Tact.

Musikalischer Anzeiger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG,

mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat.

Den 20ten Jänner **Nro. 6.** 1819.

Il Teatro alla Moda,

ossia:

Metodo sicuro e facile per ben comporre, ed eseguire l'opere Italiane in Musica all' uso moderno.

(Theater nach der Mode, oder: sichere und leichte Art im *neuen Geschmacke* italienische Opern zu componiren, und aufzuführen.)

(Fortsetzung.)

Ferner wird er sich wohl hüthen von dem hundertjährigen Gebrauche abzugehen, wornach vom Anfange bis zu Ende der Oper das Allegro mit dem Patetico ohne auf Worte, Tonart, und Scenenconvenienz zu achten — wechselweise auf einander folgend Hand in Hand gehen; kommen eigene Nahmen wie z. B. *Padre*, *Impero*, *Amore*, *Arena*, *Regno*, *Beltà*, *Lena*, *Core etc.* oder die Adverbien *nò*, *senza*, *già* u. a. so muss der moderne T. eine lange Passage dazu schreiben, wie z. B. *Paaaa*.... *Impeeee*..... *Amooooo*..... *Areeee*..... *Reeee*..... *Beltaaaaaa*..... *Lenaaaaaa*..... *Coooo*..... *Nooooo*..... *Seeeeeeen*.... *Giaaaaaaa*.... *etc.* um sich von der ältern Manier zu entfernen, nach welcher es höchst gefehlt gewesen wäre, Passagen über solche Worte anzubringen; wohl aber vermeide er ihre wohlweise Übung, diese Passagen über Worte zu gebrauchen, welche eine Leidenschaft, oder Bewegung z. B. Qualen, Leiden, Liebe, Hass, Gesang, Flug, Fallen, u. s. w. ausdrücken.

In den Recitativen modulire er nach Belieben, bewege den Bass wie herkömmlich, in den Arien lasse er lange Ritornelle vorangehen, und hübsch alles *unissono* begleiten, damit der *Musico* recht im Ton und Tact bleibe — der Bass gehe mit der Violin *ad libitum* — und versteht es sich, dass, wenn der *Musico* seine Cadenz erreicht, alle Instrumente schweigen, und so lange still stehen (die Spieler können während dieser Periode, wenn sie natürliche Bedürfnisse auswärts haben, auch diese befriedigen) bis derselbe seine Lustreise in die Luftregionen zurückgelegt hat.

Mit Ensemblestücken quäle er weder sich noch seine Sänger zu sehr, Chöre suche er ganz aus der Oper auszumerzen, und schreibe immerhin recht nachlässig ohne viel zu studieren, um dem Publicum recht verständlich zu seyn.

Er diene dem Impresar um ein geringes Honorar, und bedenke die Tausende, welche letzterem die Opern-Virtuosen kosten, somit wird er sich mit der Bezahlung des mittelmässigsten gedachter Virtuosen gerne begnügen, wenn sie ihm nur nicht abhold werden.

Geht er mit derley Personen, vorzüglich mit den Castraten, so lasse er ihnen jedesmahl die rechte Hand, und stehe mit dem Hute in der Hand, einen Schritt rückwärts, weil es ihm nicht entgehen kann, dass der schlechteste unter diesen in der Oper wenigstens als General, als Vertrauter und Beschützer des Königs, der Königinn u. s. w. zu handeln hat.

Eben desswegen hat er sich auch — wenn sie was immer für musikalische Anforderungen an ihn hegen, Veränderung der zufälligen Erhöhungs- oder Erniedrigungszeichen, Transpositionen ganzer Stücke, Auslassungen, wesentliche Hinzufügung heterogener Theile u. s. w. zu machen haben — nach Pflicht und dem Herkommen gemäss nachgiebig zu bezeigen.

Wenn er einer Opernsängerinn Lection gibt, so lehre er sie schlecht aussprechen, indem er ihr zu dem Behufe die Bravur-Läufe und Sprünge eigen zu machen sucht, um statt der Worte die Musik besser hören zu machen.

Schreibt er *a* 3 oder *a* 4°, so vergesse er nicht, dass wenigstens 2 Stimmen *all' unissono*, oder in der Octave einhergehen können, wenn es auch nur die Begleitung ist, so dass die Violinen die höhere, die Bässe aber die niedere Octave zu spielen haben. Obligate Bässe schreibe er selten, oder nie, weil

er dafür ein Dutzend Stücke von der ersten Gattung schreiben kann.

Der *Basso di Croma* (*Croma* eine Achtelnote) heisse bey ihm chromatischer Bass, weil der Ausdruck chromatisch zu seinen Lieblingen gehört; die Poesie darf er, wie gesagt, nicht im geringsten verstehen, weil dieser Vorzug nur den Alten, einem *Pindar*, *Arein*, *Orfeo*, *Hesiod*, die nach *Pausanias* sich auf eine wie die andere Kunst gleich verstanden, zukömmlich war.

Er vergnüge das Publicum mit Arietten von den Instrumenten pizzicato, oder mit Sordinen, Tromben, und chinesischen Hüten begleitet.

Ausser dem Honorar fordere er vom Impresar noch ein kleines Regal für den Dichter, um sich seiner nach Wunsch zu Opfer-Narren und Gefängniss-Scenen zu bedienen — wie die Oper aber fertig ist, lasse er sie gleich seinen Freunden hören, — wenn sie auch nichts davon verstehen — nach ihrem Urtheile verbessere er die Ritornelle, Passagen, Appoggiaturen u. s. w. Beklagt sich aber der Impresar über die Musik, so protestire er herzhaft, und beweise, dass ihm unrecht geschehe; diesen Beweis aber belege er mit der Bekräftigung, dass er 8 Tage zu der Oper, und wenigstens 10 Bogen mehr als gewöhnlich dazu gebraucht habe. Gefällt bey der Probe eine Arie der Opernheldinn nicht, so sage er (falls sich auch die Urtheile der Kenner damit vereinten), dass man sie im Theater, mit voller Besetzung, mit Kleidern, und bey ganzer Beleuchtung hören müsse; ist das Ritornell geendet, so gebe er ihr jedesmahl mit dem Kopfe das Zeichen zum Anfang, und gefällt ihr auch auf dem Theater zufällig eine Arie nicht, so gebe er sie entweder dem Contraalt, oder Basse, um nichts dabey zu verlieren.

Vor allem muss der Impresar eingeladen und verbindlich gemacht werden, ein grosses Orchester von Violinen, Oboen, Corni etc. aufzunehmen — wolle jener schon etwas in Ersparung bringen, so komme es auf Rechnung der Contrabässe, da sie ohnedem nur Anfangs zum Stimmen gebraucht werden.

Die besten Arien gehören immer der *prima Donna* — sollte die *seconda Donna* sich beklagen, dass sie zu wenig habe, so tröste er sie mit Passagen, Appoggiaturen, und andern modernen Neuigkeiten, bis sie genug hat.

(Die Fortsetzung folgt.)

Concerte.

Am 17. Jänner wurde um die Mittagsstunde in dem k. k. Universitätssaale zum Vortheile der Witwen- und Waisen-Anstalt der juridischen Facultät, eine musikalische Akademie gegeben. Das Ganze zerfiel in sechs Stücke, zwey für Gesang, zwey für Solo-Instrumente, in zwey *Beethoven*'sche Juwelen gefasst. Den Anfang machte die *Ouverture* zu dem Ballete *Prometheus*, ein ewiges Muster für alle jene, die sich dieser Gattung Composition widmen. Sie wurde vom Orchester sehr brav aufgeführt. Dieser folgte eine neue Arie von *Liberati*, von Dlle. *Wranitzky* mit ihrem gewöhnlichen Fleisse und ohne Überladung sehr gut gesungen. Allgemeiner Beyfall krönte ihr Bestreben. Die Composition an sich bereichert das Kunstgebieth keineswegs, und störend war das fortwährende Tactgeben, welches unnützer Weise die Sängerinn hemmte, und dem Ganzen alles Feuer benahm. Herr *Fridlowsky* trug sein Rondeau mit vieler Zartheit vor und erntete Beyfall; *Refer.* hätte ihm nur eine weniger rauschende Begleitung gewünscht. Das darauf folgende Terzett von Herrn *Götz*, vom *Tonsetzer* selbst, Dlle. *Wranitzky* und Herrn *Barth* sehr gut executirt, ist eine niedliche Composition, die vielleicht nicht ganz hierher gehörte, dennoch sehr gut aufgenommen wurde. Die grossen Bravour-Variationen über die *Sentinelle* für das Fortepiano mit Begleitung des ganzen Orchesters, machen ihrem Verfasser Herrn *Worzischek* Ehre und erfüllen ganz ihren Zweck, nähmlich dem Spieler Gelegenheit zu geben, seine Kunstfertigkeit zu entfalten, denn bey solchen Arbeiten kann vom Kunstsatze und von der Ideenreihe ohnediess die Rede nicht seyn. Es ist aber Herrn *Worzischeck* und uns Glück zu wünschen, dass seine Arbeit in die Hände der Frau *Cibbini-Kozeluch* gerieth, die das ganze Publicum durch die Präcision ihres Vortrages in den schwierigsten Passagen, durch Gefühl, reinen Geschmack und bewundernswürdige Fertigkeit entzückte. Einstimmiger, rauschender Beyfall bedeckte die letzten Accorde der Schlusspolonaise und *Ref.* erkennt mit Vergnügen, dass nach Herrn *Moscheles* Niemand in Wien das Hammerclavier so behandle, wie Frau *Cibbini-Kozeluch*; ihr Ton, ihr Anschlag, des Künstlers sicherster Prüfstein, beurkunden schon allein in ihr die hohe Meisterinn. Doch der Genuss der Zuhörer in diesem durchaus mit vieler Präcision und Feuer gegebenen Concerte, sollte noch gesteigert, diese Stunde zu ei-

nem hohen musikalischen Feste werden. *Beethoven* erschien, um seine *Symphonie* in *A-dur* selbst zu dirigiren und alle Hände regten sich, *Bravo's* erfüllten den Saal, das Auge der Kunstjünger wurde feucht, als er dem Blick sich zeigte, der gewaltige Meister der Töne, der Mann voll glühender Phantasie, voll innigen Gefühles, dessen Werke alle mit dem Stempel des Genies, des ewig wahren, immer entzückenden, seiner selbst immer bewussten bezeichnet sind, die stets leben, stets mehr gefallen werden, je öfter man sie hört. Wer *Beethovens* Symphonie nicht unter seiner Leitung vernommen, fasst dieses erste Instrumental-Tonstück unserer Zeit nicht ganz. Doppelt weht sein Geist in dem göttlichen Werke, wenn man ihn sieht den kräftigen Schöpfer, auf dessen Geboth hehre, feyerliche Accorde erschallen, strömende Freude laut aufjauchtzt, trauliche Freundschaft sich bespricht, und herzerhebende Harmonie sich zu den Himmeln emporschwingt. Heil ihm und uns! Wir nennen ihn den *unsern*, den grössten Tonsetzer *Europa's*, und *Wien* erkennt dankbar, was es an *Ihm* besitzt. *Ely.*

Correspondenz Nachrichten.

(Beschluss.)

Stagione del Carnevale 1819.

Mozarts Clemenza di Tito, welche Oper vor zwey Jahren auf unserm Theater *Rè* zwey Monathe hindurch alles entzückte, wurde am verwichenen zweyten Weihnachtsfeyertage auf unserm grossen Theater von 4000 Zuhörern mit sehr wenigem Beyfalle beschenkt und im ganzen kalt aufgenommen. Diese sonderbare Metamorphose hier aus einander zu setzen, würde mich zu weit führen; folgende Ursachen haben aber mitunter Anlass hierzu gegeben. Hier in Mailand, so wie in einigen andern Hauptstädten Italiens ist es nun einmahl Sitte, dass man im Carneval auf dem grossen Theater zur ersten Oper eine Neue oder wenigstens eine gute Alte aber unbekannte gibt; das hiesige Publicum ging daher schon halb verdriesslich ins Theater. Herr *Crivelli*, ein mit Lorbern bekränzter Tenorist, verunglückte bey uns in der Rolle des Titus, die er nicht allein ganz kalt gab, sondern oft distonirte, und zuweilen unausstehliche Töne hören liess, welche das gesammte Publicum zum Lachen bewegte. Die *prima Donna Festa*, eine zwar treffliche Künstlerinn, aber stets in vollen Ränken mit ihren Nebensängerinnen, war mit der Rolle der *Vitellia*, derer sich doch eine *Catalani*, eine *Billington*, eine *Campi*, eine *Fodor* nicht schämte, ganz und gar nicht zufrieden: sie verhunzte daher dieselbe auf eine sträfliche Weise, liess ihre erste Arie ganz weg, und sang ihre zweyte um eine Quart höher, und ganz verstümmelt. Das gesammte übrige Personal war höchst erbärmlich, nur die einzige *Camporesi*, welche die Rolle des *Sesto* spielte, verdient alles Lob; aber diese war nicht im Stande die Oper zu heben. Hierzu kommt noch, dass manches Tempo nicht gehörig genommen wurde, und die meisten Schönheiten dieser Oper in unserm sehr grossen Theater verloren gingen; dass fremdartige eingelegte Stücke, Recitative, Ritornelle, Cadenzen u. s. w. dem Ganzen eine arlequinische Form gaben, *et ceteris paribus*, woraus Sie ersehen werden können, dass diese herrliche Oper nicht mehr kennbar war, und diessmahl kein Glück machen konnte. Herr *Crivelli* hat sich übrigens in den folgenden Vorstellungen (in der ersten soll er etwas unpässlich gewesen seyn) etwas erhohlt, und er distonirt jetzt wenig oder gar nicht. Im Ganzen genommen hat er eine schöne Bruststimme und kein Falset; seine Gesangsart ist zwar sehr gut zu nennen, doch ist sie ohne Leben (*senza anima.*) Geläufigkeit hat er wenig oder gar keine, welches im Grunde kein allzugrosser Fehler wäre; hauptsächlich fehlt es ihm aber an Action, und wir behalten uns unser Urtheil über diesen sonst sehr gepriesenen Sänger auf ein anders Mahl zu geben vor. Seine Solostücke in dieser Oper waren drey Arien, nähmlich jene, die *Weigl* ursprünglich in derselben für Herrn *Brizzi* in Wien schrieb; die *Mozart*'sche Aria: „*Ah se fosse al trono etc.*" und eine Pär'sche Arie, von der ich Ihnen bloss das Hornsolo anrühmen kann.

Literarische Anzeigen.

Flore. Recueil des plus nouvelles et brillantes Compositions pour le Pianoforte, avec, et sans accompagnement par Ig. Moscheles. Cahier IIIme conten. Grande Sonate concertante pour P. F. et Flûte etc. etc. a Vienne chés Artaria et Comp.

Dieses Werk besteht aus 4 grossen Sätzen. 1) *Allegro fiero* 4/4 *A-dur.* 2) *Andante* 6/8 *C-dur* 3) *Scherzo Allegro vivace* 3/4 *E-dur*, und *Trio*, *E-minor.* 4) *Rondo, alla Polacca*, 3/4 *A-dur.* Jeder dieser Abschnitte enthält mannigfaltige Schönheiten, die sich fortwährend zu einem abgerundeten Ganzen gruppiren, und

einem verständigen Spieler reichliche Gelegenheit darbiethen, seine theoretisch-praktischen Kenntnisse im glänzendsten Lichte zu entfalten, und somit dem sinnvollen, denkenden Zuhörer einen köstlichen Ohrenschmaus zu bereiten. Wenn ja *ein* Wunsch übrig bleibt, so ist es dieser, dass besonders im ersten Stücke weniger fremdartige Modulationen angebracht worden wären, nach der für alle Zeiten anwendbaren alten Grundregel: *Omne nimium vertitur in vitium.* Dagegen enthält das *Andante* einen edlen, fliessenden Gesang, das *Scherzo* hat den charakteristisch pikanten Anstrich, so wie die liebliche *Pollacca* ganz dazu geeignet ist, Heiterkeit und Frohsinn zu erwecken. Die Flötenstimme ist keineswegs zur Ausfüllung benützt, sondern immer selbstständig behandelt, und innig mit der Prinzipalstimme verwebt, da sie der Autor für den trefflichen Künstler, Herrn *Carl Keller* schrieb, dessen eigenthümliche Vorzüge sorgsam berücksichtigte, und ihm seine Arbeit freundschaftlich widmete. Wer diese *Sonate* von beyden Virtuosen auch nur einmahl ausführen hörte, dem wird das Andenken eines seltenen Genusses noch lange unvergesslich bleiben. — Die Eleganz aller drey bisher erschienenen Hefte dieser schätzbaren Sammlung, gereicht den Verlegern zur Ehre, und beurkundet ihr lobenswerthes Bestreben, die äussere Form mit dem innern Gehalte in Einklang zu bringen.

Vermischte Nachrichten.

Weigls Rivale di se stesso fand verwichenen Herbst in *Turin* eine sehr gute Aufnahme. — *Rossinis* neue Oper, *Ricciardo e Zoraide*, wurde vorigen Monath auf dem Theater *St. Carlo* zu *Neapel*, wie die dasige Zeitung sagt, mit glücklichem Erfolge gegeben, und der Compositeur soll darin seinen gewöhnlich übertrieben verzierten Gesang sehr vereinfacht haben.

Auflösung des Anagramms in Nro. 2:

Stadler (*Abbé*).

Tadler, Art, erst, das, Last, rase, Ader, ladet, Leda, er, Rast, Adler, Rad, Rest, Stadel, Ast, Adel, Alter.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG,
mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat.

Den 23ten Jänner **N^ro. 7.** 1819.

Il Teatro alla Moda,

ossia:

Metodo sicuro e facile per ben comporre, ed eseguire l'opere Italiane in Musica all' uso moderno.

(Theater nach der Mode, oder: sichere und leichte Art im *neuen Geschmacke* italienische Opern zu componiren, und aufzuführen.)

(Fortsetzung.)

Auch bediene sich der moderne T. mehrer in anderen Ländern geschriebenen Arien und Ritornellen — macht eine solche Arie kein Glück, so bekenne er die Quelle, die er wegen Abwechslung angewendet; gefällt sie aber, so danke er gerührt dem Publicum, und den gratulirenden Freunden für den Beyfall seiner unvollkommenen Arbeit.

Endlich suche er unter seinen Operisten, wenn das Buch gedruckt wird, mit folgenden Titeln zu erscheinen:

La Musica è del sempre arcicelleberrimo Sig. N. N. Maestro di Capella di Concerti, di Camera, di Ballo, di Scherma etc. etc. etc. etc.

An die Castraten und Sänger überhaupt.

Der moderne Virtuos braucht weder solfeggirt zu haben, noch sich darum weiter zu bekümmern, um nicht Gefahr zu laufen, dem Portamento der Stimme zu schaden, in der Intonation, und im Tacthalten zu verlieren, und weil es überhaupt der Mode nicht mehr zusagend ist.

Es ist nicht nöthig, dass er Lesen oder Schreiben könne, dass er die Vocale, die verschiedenen Consonanten regelrecht ausspreche, und den Sinn der Worte verstehe etc., wenn er nur recht Läufe, sinnlose Appoggiaturen, lange Cadenzen etc. machen kann.

Er muss sich bey Zeiten zu sagen gewöhnen, dass er nicht bey Stimme sey, dass er von Flüssen, Kopf-, Zahn-, Magenwehen etc. geplagt werde — so wie er früh gewöhnt werden muss, sich über den Part zu beklagen, damit er das alte Privilegium, seine Kofferstücke (die er meist mit ungeheurem Beyfall bey Hofe, oder bey einer andern wichtigen Gelegenheit gesungen haben muss) bequem einzulegen, in Kraft erhalte.

Bey den Proben singe er gar nicht, oder so piano, dass Niemand ihn hört, der Tact gehört ausschliessend in sein Territorium; die Hände in der Tasche, den Hut auf dem Kopfe, wenn auch eine Person von Distinction mit ihm spräche, denn er fürchtet die Erkältungen, beym Grüssen darf er sich nicht zu sehr bücken, weil er Fürst, König, und Kaiser vorstellt.

Er singe ferner mit halboffenem Munde, geschlossenen Zähnen, und trachte, dass man kein Wort von dem was er spricht, verstehe; in den Recitativen beobachte er keine Ruhepuncte, während der Zeit als eine andere Person auftritt, und mit ihm nach der Combination des Stückes zu reden hat, unterhalte er sich mit den Logen, lache und plaudere mit dem Orchester, damit das Publicum sich von der Täuschung in etwas erhohlen könne.

So lange das Ritornell der Arie dauert, gehe er in den Hintergrund, nehme Tabak, und sage zu seinen Freunden, dass er heiser, nicht bey Stimme sey etc. Die Arie singe er dann nach seiner besten Kunst völlig wie er will, bey der Cadenz verweile er so lang er kann, der Maestro mag inzwischen die Hände auf das Clavier legen, Tabak nehmen und seine Rückkehr in Geduld abwarten.

Die Action ist gänzlich *seiner* Caprice überlassen, und da er sich um den Sinn der Worte nicht kümmert, braucht er keine Attitude, Bewegungen, Portebras etc. zu studieren. Eben dasselbe ist es mit der Kleidung; hat er z. B. den Part eines Gefangenen, Sclaven u. s. w., so erscheine er gut gepudert, in einem reichen Kleide, Edelsteinen in den Ringen, Degen, und sehr langen Ketten, mit denen

er, um das Mitleid des Publicum gewaltig zu rühren, recht herumschlagen muss.

Der moderne V. singe nie, oder nur auf unzählige Einladungen in Privat-Gesellschaften, ist er einmahl dort, so probiere er mit ungelenken Griffen das Clavier, und singe ein Stückelchen aus dem Gedächtnisse, welches er mehrmahlen anfangen muss, als kenne er es nicht mehr u. s. w., hat er nun auf solche Art die Gnadenbezeigung geerntet, so wende er sich — um Lorbern zu ernten — zu einigen Damen, mit denen er über seine Reise-Abenteuer, Correspondenzen und Cabalenschmiedungen u. s. w. sich unterhält; auch disputire er über den Genius, sende fleissig Herzens- und Augenseufzer aus, präsentire Tabak so oft wie möglich mit verschiedenen Dosen, zeige seine Diamanten, erzähle die Geschenksveranlassung u. s. w.

Geht der Castrat einmahl mit einem Gelehrten, so hat er ihm nie die Rechte zu lassen, und suche ihn zu überzeugen, dass ein heutiger Virtuos, ein Philosoph, Poet, Mathematiker, Arzt, Redner u. s. w. seyn müsse, er gebe ihm zu verstehen, dass (ausser den Standesvorzügen) ihm nie das Geld ausgehe, während die Gelehrten meist vor Hunger sterben.

Die Tenore und Bässe müssen aufs Componiren sich verstehen, damit sie in alten Opern Arien einschalten können, die sie in der Scene mit Hand und Fuss dirigiren.

Wäre der moderne V. Contra-Alt, oder Sopran, so muss er einige gute Freunde an der Seite haben, die in Gesellschaft seinen Ruhm verkünden, seine interessante Lebensgeschichte, und ehrbaren Familienverhältnisse erzählen, und dabey einfliessen lassen, dass er wegen einer sehr gefährlichen Krankheit sich dem Schnitte habe unterziehen müssen.

(Die Fortsetzung folgt.)

Theater.

Am 19. Jänner wurde im Theater an der Wien als Benefizvorstellung des Herrn *Gned* zum ersten Mahle *Othello*, eine ernsthafte Oper aus dem Italienischen von Fhrn. von *Biedenfeld* übersetzt, Musik von *I. Rossini*, aufgeführt. Der dieser Oper zum Grunde liegende Stoff hat fürwahr sonderbare Schicksale gehabt. *Shakespeare* fand ihn in einer Übersetzung von *Cintio's* italienischen Novellen, drückte ihm Kraft seines Genies, das Grosssiegel der dramatischen Vollkommenheit auf, und hinterliess der Nachwelt einen Prototyp der Seelenmahlerey. Der Franzose *Ducis* kleidete den riesenmässigen Mohren in Lyoner Sammt, in gallische Seide, und ein Poet aus eben dem Lande, wo die Idee zu Othello entsprungen, goss noch Wasser zu *Ducis* leichten Franzwein, und lösete des hohen Britten Rum in ekles Hydromel. Trotz dem konnte der poetische Gedanke nicht ganz verwischt werden, einiges Interesse blieb, und der letzte Act weht den Zuseher mit den schaurigen Flügeln der düstern Romantik an. Freyherr von *Biedenfeld* hat sein Original nicht verbessert; wollte man auch das sich wiederhohlende Geklingel von *Liebe* und *Triebe*, die Gemeinheit der Sprache, die harten Versetzungen dahin gehen lassen, so kann man nicht umhin, *den* Übelstand sehr zu rügen, dass für die Musik gar nicht gesorgt ist, Rouladen meistens auf dumpfe Laute fallen, und der Sinn sehr oft ganz abgeschnitten wird. Doch genug, selbst zu viel hierüber, da diess eigentlich in unser Blatt nicht gehört. Das Sujet, wie es ist, hat *Rossini* zu seiner besten Oper begeistert, denn von allen seinen uns bekannten Werken verdient *Othello* allerdings die Palme. Es weht darin eine solche Fülle von lieblichen, mit südlichem Glanze überstrahlten Melodien, die Leidenschaften sind grossen Theils so richtig ausgedrückt, das Ganze mit solchem Leben und Frischheit gehalten, dass man das Fehlerhafte darüber leicht verschmerzt. Wahrlich, rücken Italiens Tonsetzer in diesem Masse fort, sie werden den *Cherubinisirenden* und *Spontinisirenden* bald den Rang ablaufen, denn sie verbinden dann Gesang mit Ausdruck, Geschmack mit Kraft, Lieblichkeit und schönen Vortrag mit Energie und Harmoniefülle, bey ihnen ist steter Fortschritt, wie, mit der rein declamatorischen Oper, können nunmehr nur zurückgehen; *Glucks* Einfachheit ist verschwunden, nur *einen Mozart* gaben die Götter der Erde, jetzt fangen die Instrumente an zu herrschen, und es wäre zur Schonung der ohnediess immer schwächer werdenden Sänger und Sängerinnen nicht übel ausgedacht, Pantomimen mit unterlegtem Texte und obligatem Orchester zu geben; wobey ein Paar Dutzend Trompetten, Posaunen, Hörner und Pauken nicht zu vergessen wären. Als ganz vorzüglich gelungen kann man folgende Musikstücke im Othello anführen: (Das Duett G-dur zwischen *Desdemonen* und *Emilien* im ersten Acte; es hat ein originelles, höchst liebliches Motiv, eine sehr gute Verflechtung der Stimmen, nur wünschte Ref. die Dissonanz in der Mitte

hinweg, die dem Ohre weh thut, und in Mayland lautes Missfallen erregte. Es wäre dem Tonsetzer doch sehr leicht gewesen, sie zu mildern. 2. Den grössten Theil des ersten Finale; worunter Ref. den Canon in B-dur, obwohl er nicht ganz nachahmungsfrey ist, der Ausdruck des Schreckens bey der Entdeckung, und dann den fünfstimmigen Gesang (As-dur) der wirklich das höchste Lob verdient, besonders auszeichnet. 3. Das Terzett zwischen Desdemona, Othello und Rodrigo im zweyten Acte, und endlich 4. den dritten Act fast ganz. Hier hat *Rossini* sich selbst übertroffen. Desdemona's Romanze (G-moll), das höchst romantische, der Situation sehr anpassende Gondolierlied, Desdemona's Gebeth (As-dur), welches wirkungsvoll, obwohl nicht frey von jedem fremden Anklange ist, das letzte Duett zwischen ihr und Othello, und der wahrhaft theatralische Schluss sind Funken des echten Genies, sie ergreifen das Gemüth, bewegen alle Saiten der Seele. Dagegen lassen sich die Flecken des Werkes nicht verbergen. *Rossini* hat sehr viel von der Natur empfangen, von der Kunst sich nur wenig errungen, und weder seine sprudelnde Jugend, noch die gewöhnliche Eile, mit welcher in Italien die Operncompositionen behandelt werden, gestatten ihm das wenige noch gehörig geltend zu machen. Daher manche Fehler im Satze, eine seichte Instrumentirung. Daher und weil er für Italien schrieb, die oft widersinnige Behandlung der Situationen, die musikalischen Tändeleyen, die in einem ernsthaften Drama immer unwürdig erscheinen, die Nachahmungen aus seinen frühern und aus fremden Werken u. s. w. Was indessen letztere betrifft, sollten, glaube ich, eben die Geweihten der Kunst es damit am Wenigsten streng nehmen, denn etwas durchaus Neues und doch Schönes, Passendes, Natürliches zu erfinden, ist jetzt bey so vielem Vorhergegangenen sehr schwer, und die meisten unserer Componisten, indem sie die Charibdis der Gemeinheit fliehen, fallen in die Scylla des Bizarren, sogar oft des Nichtssagenden. *Exempla sunt odiosa. Rossini* schrieb seinen Othello zur Eröffnung des neuen Theaters in Neapel, wo zwey treffliche Sängerinnen sich mit drey guten Tenoristen und einem kräftigen Bassisten zusammenfanden: für das Theater an der Wien, besonders in seinem jetzigen Zustande, scheint er es eben nicht berechnet zu haben. Herr *Jäger (Rodrigo)* entfaltete in seinem sehr schwierigen und anstrengenden Parte alle Zauber seiner schönen Stimme, errang sich allgemeinen Beyfall und wurde während des Stückes sowohl, als am Ende gerufen. Eine gleiche Ehre widerfuhr am Schlusse der Dlle. *Vio*, welche sie auch verdiente, obwohl ihr manches misslang. Doch werden rastloser Eifer und angestrengtes Studium sie bald auf jene Stufe führen, zu der sie ihre natürlichen Anlagen berufen. Herr *Gned* gab den *Othello*. Dieser Part ist hoch, anstrengend, fordert Ausdruck, Feuer, Declamation, eine gewandte Kehle. Herr *Gned* scheint dieses nicht genug berücksichtigt zu haben, er dürfte sonst schwerlich *ohne Noth* diese Rolle übernommen haben, dass er es dennoch gethan, wird ihm der Genius der Kunst nicht vergeben. *Ref.* will indessen eben so christlich als das Publicum Gnade für Recht ergehen lassen und die Schuld verzeihen. Mad. *Vogel* war heiser und ist folglich kein Gegenstand der Beurtheilung. Dlle. *Hornick*, Hr. *Seipelt*, Hr. *Cornet* thaten das ihrige, verdienten und errangen Beyfall, besonders zeigte Hr. *Seipelt* eine gute italienische Schule. *Ref.* wünscht dieser Oper recht viele Wiederhohlungen. Erstlich weil sie es verdient, zweytens weil es Noth an gutem Neuen thut, endlich, weil *Othello* immer gefallen wird, je öfter man ihn hört. Mit dem gehörigen Personale gegeben, würde sie nicht allein *Tancred* und alle andern Arbeiten *Rossini's*, sondern viele hochgepriesene Werke verdunkeln und selbst im jetzigen Zustande soll sie, hoffen wir, der Liebling des Publicums werden.

Sendschreiben *Cimarosa's* aus dem Elysium an *Rossini*, nach Aufführung der ersten Vorstellung seiner neuen Oper: *Ricciardo e Zoraide*, im Theater *San Carlo* in *Neapel*. *)

Bis zu uns ins Elisium, theuerster *Rossini*, gelangte die Kunde von den unübertrefflichen Harmonien, womit du gestern Abend das gesegnete Parthenope erfreutest. Man erfuhr es, dass du, von dir abwerfend die fremdartigen Manieren und seltsamen Verzierungen, die du oft dir selbst zum Tadel und uns zum Missbehagen hervorbrachtest, endlich dem wahren Dienste des Gottes der Töne dich gewidmet hast, dessen, der zu jeder Zeit, Tempel

*) Dieser aus der Neapler Hofzeitung übersetzte Brief, durfte für unsere Leser in diesem Augenblicke, wo Rossini's herrlicher Othello in die Scene ging, ein erhöhtes Interesse gewinnen.

Anmerkung der Redaction

und Sitz in diesem schönen Lande hatte, wo *Tasso* sang, und *Virgils* und *Sanazars* Grabhügel sich befinden. Fama, diessmahl wahrhafter als alle deine strengen Richter und deine thörigten Anbether, erzählte uns, wie es dem *Giovanni Berio*, *Marchese di Salsa* mit seinem *Ricciardo e Zoraide* gelungen, den Lebensfunken des wahren Schönen in dich zu werfen, wie er dich zurückrufen konnte auf den rechten Weg, und verzichten heissen auf die moderne musikalische Leichtfertigkeit, dessen vornehmste Stütze du bis jetzt gewesen bist, und welche dahin strebt, die Werke jener auserwählten Meister in Vergessenheit zu bringen, welche allein vermochten, Italiens Musik auf eine so hohe Stufe zu bringen. Ich bin nicht im Stande, dich genug wegen dieses deines edlen Vorsatzes zu rühmen, so wenig als wegen der glänzenden Proben, die du gestern von deinem Wissen ablegtest, so wie von deiner reichen und lebendigen Phantasie, von deinem Geschmack und der erhabenen Kunst, mit der du alle Herzen hinreissest. Deine Introduction schildert die Ruhe der Natur und den glücklichen Frieden der Landleute, die nach dem süssen Schlafe der Nacht, die Morgenröthe, welche sie zu ihrem Tagwerk ruft, freudig begrüssen. — Mit welch' süssen Melodien bereitest du die Seele vor, dich zu vernehmen, und verkündigst ihr deine Rückkehr auf den wahren Weg des Ruhmes, von welchem du zu unserm grossen Schmerze abgewichen bist. *Paesiello*, der Mahler der Liebe, und der zärtliche und leidenschaftliche *Piccini* erhuben sich freudig, und schon bereiten sie sich, diese heiligen Gesänge zu wiederhohlen, womit du deine neue Composition schmücktest. — — Lass dich nicht mehr verführen von der schmählichen Begierde zu glänzen, indem du dein erhabenes Talent dem Strome gemeiner Scribler nachziehen liessest, denen auf ewige Zeiten diese glückseligen Wohnungen verschlossen sind. Wenn dich der Ruhm nicht entflammt, so erbarme dich wenigstens deines Vaterlandes, und wie *Dantes*, *Petrarcas* und *Ariostos* reine und wohllautsvolle Sprache in deinem Landsmanne Graf *Giulio Perticare* einen muthvollen Vertheidiger gefunden hat, so sey auch du ein muthvoller Vertheidiger und eine kräftige Stütze der italienischen Musik. Du thatest viel um sie herabzuwürdigen, setze jetzt alle deine Kräfte ins Werk, um sie wieder zu dem Glanz zu erheben, der ihr so erbarmenswürdig erloschen ist.

Musikalischer Anzeiger.

Wien, bey S. A. Steiner und Comp. Musikhändler.

Gedruckt bey Anton Strauss.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG,
mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat.

Den 27ten Jänner | Nro. 8. | 1819.

Il Teatro alla Moda,

ossia:

Metodo sicuro e facile per ben comporre, ed eseguire l'opere Italiane in Musica all' uso moderno.

(Theater nach der Mode, oder: sichere und leichte Art im *neuen Geschmacke* italienische Opern zu componiren, und aufzuführen.)

(Fortsetzung.)

Hat er auf dem Theater ein Duell zu bestehen, wobey er im linken Arm schwer verwundet worden, so ersetze er die Action mit dem rechten; muss er Gift trinken, so singe er die Arie mit dem Becher in der Hand, mit dem er so lange herumschlagen kann, als die Arie dauert, weil ohnedem nichts darin ist.

Fehlt er eine Arie bey der Probe öfter als einmahl, so gebe er sie auf der Stelle dem Maestro zurück, und sage ihm, dass diess keine Arbeit für das Theater sey; und mache ihm begreiflich, dass der Maestro wegen ihm, nicht er wegen des Maestro hier sey.

Endlich mache er den Virtuosinnen und ihren Protectoren seine Aufwartung, indem er mittelst seiner besonders ehrbaren Sitten und ruhmwürdigen Lebensweise erwarten darf, dass man ihm den Titel eines *Conte*, *Marchese*, *Cavaliere etc etc.* verschaffen werde.

An die Sängerinnen.

Die moderne Virtuosinn muss, bevor sie noch das 13. Jahr erreicht hat, auf dem Theater auftreten können; hat sie einige Arien aus alten Opern, oder Cantaten bey Hand, so ist sie für mehrere Jahre gedeckt; vom Solfeggiren können, oder lernen, ist gar keine Rede, man weiss schon aus dem vorigen, wozu derley Sachen führen.

Wenn sie vom Impresar durch Briefe gesucht wird, darf sie beyleibe nicht gleich antworten, in der ersten Erwiederung bedeute sie ihm jedoch, sie könne sich nicht so geschwind entschliessen, indem sie (wenn es auch nicht wahr ist) mehrere Einladungen erhalten habe; entschliesst sie sich aber, so verlange sie ja gewiss immer ihren ersten Part. Sollte sie diese Vergünstigung nicht erhalten, so nehme sie auch das Offert als 2. 3. auch vierte Donna an, verbinde jedoch, wie die Castraten es zu thun pflegen, damit die Scrittura eines ihrer Freunde, der entweder als Orchesterspieler, Tänzer, Compositeur Anstellung braucht.

Den Part fordere sie alsogleich unter dem Vorwande, ihn mit dem celebre Maestro *Crica* studieren zu können; den gehe sie dann auf vorbelobte Weise mit ihm durch; für die Action, Portebras, Fuss- und Kopfbewegung, wird sich schon ein gütiger Advocat oder Hausdoctor zum Studium einfinden, die Verzierungen im Gesange bringt ihr Maestro *Crica* aus dem gewöhnlichen in allen Ländern herumgetragenen Buche bey.

Bey ihrer ersten Visite beym Impresar lasse sie sich trotz alles Bittens und Zuredens nie hören, erst nach wiederhohlten Besuchen des Impresars lasse sie sich bewegen, unter vielen Entschuldigungen die Arie:

Impara a non dar fede
A chi fede ti giura anima mia.

Die Empfehlungsbriefe an Damen, Cavaliers, gebe sie bey der ersten Visite ab, lasse sich aber daselbst, wenn kein besonderer Vortheil für sie aus der Bekanntschaft hervorgeht, aus dem Vorwande „wegen Achtung" nicht mehr sehen. Besser werden ihr derley Briefe an reiche und generose Handelsleute zu Statten kommen, von denen sie sich mit Wein, Holz, Butter u. s. w. versehen lassen kann.

Sie muss sich baldmöglichst einen *Proccolo* zu verschaffen suchen, der ihre Heiserkeit, Hals, Kopf, Magen, Brust und andere Schmerzen zu ihrer Entschuldigung immer auf der Zunge haben muss.

Macht der Dichter mit dem Impresar bey ihr

die Aufwartung, um ihr die Oper vorzulesen, so höre sie höchstens ihren Part an, bemerke gleich Anfangs, dass ihr Part nach ihrer Art eingerichtet seyn müsse, setze bey, nehme weg was ihr gefällt, vorzüglich im Recitativ, und sorge für die Haupt-Coups, die mit excessiven Leidenschaften originell behandelt seyn müssen.

Bey den Proben lasse sie dem alten Herkommen gemäss, auf sich warten; die Arien singe sie niemahls, ausgenommen bey der Hauptprobe, wo sie dem Orchester nach ihrer despotischen Laune so oft da Capo zuruft, als es ihre Lunge gestattet. Bey den meisten Proben aber erscheine sie in der Regel gar nicht. Die Theater-Kleider müssen immer arm, ausser der Mode, abgetragen erscheinen, und hat Herr *Proccolo* das Reformations-Geschäft, die Correspondenz mit Schustern, Schneidern etc. etc. auf sich zu nehmen.

Wie die Oper in die Scene gegangen, schreibe sie sogleich an ihre Freundinnen, dass sie vor allen Sängern ausgezeichnet worden, dass sie alle Arien, Recitative, wiederhohlen musste, dass die oder jene, welche früher so viel Geräusch machte, kaum angehört worden sey, weil sie schlecht intonire, üblen Triller, wenig Stimme, schlechtes Spiel habe, endlich beklage sie sich über den ungerechten Beyfall ihrer Nebenbuhlerinnen u. s. w. Ihre Frau Mama muss, wenn sie als erste Donna auftritt; in einer vorzüglichen Loge sich befinden, und jeden Abend mit weissen, und seidnen Schnupftüchern, Gurgelwasser, Riechfläschchen, Schminke, Nadel, Zwirn, Wärmpfanne, Handschuhen, Puder, Spiegelchen, Gesangbuche etc. versehen seyn.

Sie sage fleissig, dass sie nach dem Carneval einen Mann nehmen werde, mit dem sie bereits länger versprochen sey; wenn sie um das Honorar befragt würde, so erwiedere sie, dass es nur eine Kleinigkeit sey, dass sie aber gekommen sey, um sich hören zu lassen.

Die *prima Donna* hat die ganze Operngesellschaft in der Action zu unterrichten. Wenn die Opernheldinn als *seconda Donna* aufträte, so fordere sie vom Dichter, dass sie als erste in die Scene komme, und hat sie ihren Part erhalten, so zähle sie Noten und Worte desselben, damit wenn sie fände, dass sie hierin der ersteren nachstehe, so peinige sie Dichter und Tonsetzer so lange, bis sie ersterer gleich wird.

Sie gehe während der Oper von einer Loge in die andere, und beklage sich über ihre Unpässlichkeit, Heiserkeit, über den üblen Part, die schlechten Proben etc.

Kömmt sie zu der Cadenz, so muss diese wenigstens aus 100 Theilen bestehen: natürlich muss dabey öfters Athem gehohlt, Triller (aber mit gekrümmten Halse) in's unendliche geschlagen werden, und wenn der Maestro ihr mit dem Haupttone entgegengeht, so dürfte sie aufs wenigste um 2 aus derselben gerückt seyn; aber in diesem Fall weiss sie sich durch einen glücklichen Sprung schon zu helfen.

Jeden Abend führe sie wenigstens 10—12 Freunde frey ins Theater — ohne den *Proccolo*, die verschiedenen Sotto *Proccoli*, und Meister zu rechnen.

Wenn sie in die Generalprobe eines andern Theaters geht, mache sie ihren Beyfall an die Virtuosen recht laut, und gerade in einem Momente, wo alles still, damit man nur wisse, dass sie da sey.

Wird sie mit Sonetten beehrt, so hänge sie mehrere Exemplare derselben im Probenzimmer auf, die auf Seide abgedruckten verwende sie aber um Kaffehtücher daraus zusammen zu heften — einige davon sind dem Beschützer zum bekannten Gebrauche zu übergeben.

Bevor sie die Arie anfängt, gebe sie gut auf den Capellmeister oder erste Violin Acht, um das Zeichen zum Einfallen, und das Tempo aus ihren Geberden abzunehmen. Jeden Abend bringe sie neue Läufe, Triller, und Veränderungen an, wenn sie auch mit dem Basse sich nicht vereinen, und der ohnehin schon taube und stumme Capellmeister in convulsivische Bewegung geräth. In der Handlung bleibe sie sich aber jeden Abend getreu, die nähmliche Hand- Fuss- und Kopfbewegung, dasselbe Fächerspiel, und Schnupftuchkoketterie; fehlte ihr letzteres Ingredienzstück ihrer Mimik, so lasse sie sichs wenigstens in der Haupt- und Force-Scene von einem ihrer Pagen auf das Theater bringen.

(Der Beschluss folgt.)

Musikalische Instrumente.

Kleingeige.

Freundlich, und feindlich wirkt dein Klang im Reiche der Töne.
Spitzig sprichst du dich aus, aber auch milde und sanft.

Alt-Viola.

Wie die Stimme der Braut erklingt dem trauten Erkohrnen,
Also erklingest auch du, klagend und frohlich zugleich.

Violoncello.

Einst mit Milde gepaart im trauten Liebesvereine
Schliessest du schmeichelnd dich, an das Kräftigste an.

Contrabass.

Leben weilet in mir und Kraft, doch bin ich erbärmlich;
Fehlt dem Leben und Kraft, der zu mir sich gesellt.

Flöten.

Was wir klagen, das dringt aus Herz, und in freudigem Bangen
Möcht' es dem Laut gern nach, der in's Ew'ge zerrinnt.

Horn.

Wald und Hain schall ich durch, in Höhen und Tiefen erkling' ich
Bothe der tödtenden Lust, und doch fehlt mir noch viel.

Trommete.

Wo der Kanone Donner brüllt im blutigen Schlachtfeld,
Stimm' ich munter mitein, und bleib mir selber mein Gott.

Pauke.

Frevelnd erkühn' ich mich trotz meiner Ohnmacht, und wähne,
Ohne mich konnte doch wohl nimmer das Grosse bestehn.

Fagotte.

Brumme nur immer zu, du findest am Ende das Rechte,
Wo im Brummen du selbst lieblich zum Herzen erklingst.

Clarinette.

Höhen und Tiefen hat dir dein Bildner fleissig gespendet,
Aber dem Meister nur trau — Stümper entheiligen dich.

Oboe.

Weinerlich bin ich zwar, und schmeichle nicht gerne dem Horcher;
Doch was die Pauke gesagt, bleibt auch mitunter mein Trost.

Posaune.

So wie ich jetzt dem Leben ertön' als Kunde den Todten,
Weck' ich aus Grab und Tod kräftig das Leben einst auf.

Guitarre.

Wunderschön bist du ausstaffirt mit buntscheckichten Bändern;
Aber dein Geist ist so matt, wie der Fant, der dich trägt.

Harfe.

Sey mir Heros gegrüsst, du herrlicher himmlischer Sänger!
Möchten die Harfe doch alle so stimmen wie du.

Zyther.

Einst war ich Grosses, und jetzt darf ich in Schenken nur weilen;
Bin sonst überall geflohn — ach so wechselt das Glück!

Die Orgel.

Feyerlich stimm' ich zum Lied, das dem Herrn aller Herren erklinget,
Und wie dem Leben getreu, bin ich dem Tode es auch.

Clavier.

Alles umschliess ich, was gross, und glaub doch nicht viel zu bedeuten;
Denn allein bin ich stark, und im Wettstreite matt.

Stimmen.

Was aus der menschlichen Brust zum Throne des Ewigen dringet,
Freudvoll und leidvoll erklingt, ist — die Macht des Gesang's.

Türkische Musik.

Lärmen, und klingeln das ist mein einzig Wirken und Streben;
Ich betäube das Ohr — drum schweigt ihr Andern nur still.

Ph. Millauer.

Über Herrn *Joseph Drechsler's*, Capellmeisters und öffentlichen Professors der Harmonie-Lehre bey *St. Anna*, am 21. d. M. aufgeführtes *Requiem*.

Da jede Seelen-Messe nebst dem allgemeinen Charakter der Andacht und Geisteserhebung noch den besonderen der Trauer, der Klage aussprechen muss, so ist es bey der Composition derselben sehr schwer, Originalität zu behaupten. Dem Herrn Professor *Drechsler*, welcher dieses *Requiem* als Capellmeister der französischen National-Kirche zur Feyer des höchst traurigen 21. Jänners schrieb, gelang es vollkommen einem beynahe unvermeidlichen Zusammentreffen mit seinen berühmten Vorgängern in dem durchaus scharf charakterisirenden Satze eines und desselben Textes mit Glück auszuweichen. Dieses Werk zeichnet sich durch hohe Andacht, ergreifende Wirkung und kunstgemässe Führung der Melodie und Harmonie sowohl, als durch sinnvolle Instrumentirung aus. Es beginnet mit einem *Largo* in *C-moll, alla breve*-Tact Die Schauer des Todes und des Gerichtes wehen den Hörer an, wie die Tenor-Posaune ertönet, welche eine Zeit lang von der Alt-Posaune imitirt wird, bis beyde die Cadenz in die Ober-Dominante (*G-moll*) bilden, die Blas-Instrumente die Rückkehr in die Tonica übernehmen, und dann mit ganzem Orchester die völlige Cadenz in die Tonica gemacht wird. Besonders ergreifend sind die Soprane bey den Worten *dona ei requiem*, wo sie, bloss von den Violinen begleitet, nach mehreren verstärkten Harmonien mit Eintreten der übrigen Vocal-Stimmen nebst Posaunen und Fagott den Schluss in die Ober-Mediante (*Es-dur*) machen. Das *Dies irae (furioso* aus *C-moll)* macht gewiss auf den Leichtsinnigsten einen schauerlichen Eindruck. Die Second-Violinen und Violen laufen in Sechzehntheilen, und die äussersten Stimmen, Violine und Bässe, scheinen die allgemeine Vernichtung, die Vocal-Stimmen Furcht und Angst, die Harmonie im Ganzen die Empfindungen einer ganzen Welt am Tage des Gerichtes auszudrücken. Erwartung erregend beginnet das *tuba mirum* aus *Cis moll*, wo die Posaunen, Corni, Clarini, Fagott und Timpani in einem kräftigen enharmonischen Accord mehrere Tacte lang, die Todten zum Welt-

gerichte rufend, die Gräber sprengen zu wollen scheinen. Im folgenden *Lacrimosa* aus *G-moll* 6/4 Tact spricht ein klagendes Fagott Solo, gar schön und mit Einsicht gesetzet, mit besonderer Wirkung zum Gemüthe. Das *Domine* zeiget den Meister im strengen Style und das folgende Quartett im 3/4 Tacte ist herrlich instrumentirt. Das *quam olim* bildet eine künstliche Fuge, in welcher der Alt den Sopran im 2 Tacte durch die Verkehrung, so wie der Tenur den Sopran in der unteren Quart, und der Bass in der Octave imitirt Das *Sanctus* und *Benedictus* (*Maestoso C* und *G-dur*) hat einen ganz originellen Gang, und das *Agnus dei* aus *Es-dur* besteht aus einem Sopran-, Bass- und Tenor Solo mit herrlicher Melodie, herrlicher Instrumentirung und besonders schönem Violin-Accompagnement. Den Schluss des Requiems macht noch eine sehr schön gearbeitete Fuge. Möchte der Herr Verfasser, welcher schon längst als einer der gründlichsten Tonsetzer bekannt ist, recht bald Gelegenheit nehmen, die musikalische Welt mit ähnlichen gehaltvollen Werken zu bereichern, ein Wunsch, den uns gewiss alle einsichtsvollen Hörer dieses Requiems aus vollem Herzen nachsprechen!

Literarische Anzeigen.

Messe Nro. 1: oder 5 Hymnen mit deutschem und lateinischem Text, für Chor und Solostimmen mit Begleitung von Violinen, Violen, Bässen, obligater Orgel, Trompeten und Pauken, von *Gottfried Weber.* 27. Werk. Partitur mit untersetztem Clavierauszug. *Mainz*, in der grossherzogl. hess. Hofmusikhandlung von *B. Schott.* Preis 4 fl, mit Inbegriff der ausgezogenen Stimmen 7 fl. 36 kr. C. M.

Eine einfach rührende Composition, ohne äussern Flitterstaat, ganz entsprechend, das Gemüth zur Andacht zu erheben, und heilige Gefühle zu erwecken. Was man eigentlich den grossen Kirchenstyl nennt, nähmlich contrapunctisch durchgeführte Perioden, und künstlich ausgearbeitete Fugen, sind hier absichtlich beseitigt; nur der Sinn, der Geist der mysteriösen Handlung des Messopfers, ist in gedrängter Kürze aufgefasst, und in einem wohlgeordneten Tongemählde wiedergegeben. Drey Sätze, das *Kyrie*, das diesem ganz analoge *Agnus* und *Dona*, so wie das durch eine originelle Structur sich auszeichnende *Credo*, stehen in der Haupttonart *F-dur*; das jubilirende *Gloria*, und das majestätische *Sanctus*, sind in *C-dur* geschrieben, und nur hieher der Effect der Trompeten und Pauken aufgespart, welche eben desswegen um so weniger die beabsichtigte Wirkung verfehlen. Die Stimmenführung ist durchgehends zu rühmen, und die abwechselnden *Solo's* — darunter das *et incarnatus* als *Arioso* für den Bass — wie nicht minder schöne Nachahmungen, und kräftige *unisono* bringen Leben, Abwechslung, und Mannigfaltigkeit in das Ganze. Der allgemein geschätzte Verfasser hat sich durch die Herausgabe dieses gemeinnützigen Werkes um so mehr erneuerte Ansprüche auf unsern herzlichen Dank erworben, als die Ausführung desselben allenthalben sehr leicht möglich ist, indem nebst den gewöhnlichen Forderungen an die Sänger eines jeden eingeübten Kirchenchors nur ein verständiger Organist dazu gehört, der nach den genau angegebenen Registern hier gleichsam als Supplent der Blas-Instrumente erscheint, und — was eigentlich jederzeit seine Bestimmung seyn sollte — das Band ist, welches die einzelnen Glieder des harmonischen Körpers verbindet und zusammenhält.

Nachricht.

Der Eigenthümer des Hauses Nro. 50 auf dem Minoriten-Platze hat das bekannte grosse und zweckmässige Locale, in welchem vor mehreren Jahren die Kunst-Ausstellungen des berühmten Mechanikers Herrn *Mälzel* zu sehen waren, von diesem Carneval angefangen, für *Piqueniques*, und sonstige Privat-Unterhaltungen, wie auch in der Folge für Concerte etc. bestimmt, deren Arrangement und Leitung — wie es heisst — er demjenigen übertragen hat, der durch viele Jahre, und zwar bis Michaelis 1818 durch ähnliche Genüsse viel zum Vergnügen des Publicums im Hotel zum röm Kaiser beygetragen hat, und dessen Geschmack für alles Gute und Schöne hinlänglich Bürge seyn dürfte, es werden hier *Terpsichore* und *Polyhymnia* einen neuen schönen Tempel erhalten.

Wien, bey S. A. Steiner und Comp., Musikhändler.

Gedruckt bey Anton Strauss.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG,

mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat.

Den 30ten Jänner **Nro. 9.** 1819.

Il Teatro alla Moda,

ossia:

Metodo sicuro e facile per ben comporre, ed eseguire l'opere Italiane in Musica all' uso moderno.

(Theater nach der Mode, oder: sichere und leichte Art im *neuen Geschmacke* italienische Opern zu componiren, und aufzuführen.)

(Beschluss.)

Wenn sie in der Arie jemand in Fesseln zu legen hat, oder eine Arie mit den Worten, Grausamer, Verräther, Tyrann etc. zu singen bekömmt, so blicke sie damit immer auf die Loge, die ihr Beschützer inne hat; bey Worten, wie Theurer, Geliebter, mein Leben etc., wende sie sich mit ihrem Blick an den Soufleur, oder an die Statisten.

Nach diesen Grundsätzen wird, und muss sie in dem ganzen Lande Glück machen.

An die Impresare.

Der moderne I. braucht gar keine Notiz von dem zu haben, was zum Theater gehört, d. i. nichts von Musik, Poesie, Mahlerey etc. zu verstehen.

Auf die Empfehlung seiner Freunde engagire er die Scenenmacher und Mahler, Musikmeister, Tänzer, Schneider, Statisten etc., und gehe dabey sehr haushälterisch zu Werke, um die Castraten, Sängerinnen, die Thiere, Naturereignisse, als Donner, Blitz, Erdbeben splendid bezahlen zu können.

Dem Dichter empfehle er die Force-Scenen; so wie die Thiererscheinungen, Heirathen am Schlusse, Entdeckungen, mittelst Orakelsprüchen, Erlösungen aus Kerkern, Eroberungen etc.

Wenn er das Buch vom Dichter erhalten hat, so gehe er damit sogleich zur *prima Donna*, lade sie ein, dasselbe hören zu wollen; diese schickt alsogleich nach dem Beschützer, Advocaten, Soufleur, dem Schneider, Copisten etc. und die Lesung geht vor sich; was nun jeder von diesen Herren ausstellt, das verspreche der I. heilig abändern zu lassen.

Am 4. des Monaths gebe er sodann dem Maestro das Buch mit dem ausdrücklichen Wunsche, dass die Oper am 12. in die Scene gehen müsse — wesswegen an kleinen Compositionsfehlern, an Quinten, Octaven, oder an Einklängen gar nichts liege.

Mit den Mahlern, Schneidern, Tänzern mache er den Accord über ein Pauschquantum für die Oper — sich weiter um nichts mehr kümmernd.

Der Part des Sohnes muss einem Virtuosen anvertraut werden, der 20 Jahr mehr als die Mutter hat. Kämen Klagen von diesen zu ihm, so hat der Dichter, so wie der Capellmeister die Pflicht auf sich, das Drama nach Verlangen zu modeln. Dem Arzte, dem Advocaten, Apotheker, Barbier, Tischler, und allen seinen Freunden, Anverwandten und ihren Familien gebe er immer freyen Eintritt, um das Theater voll zu haben, zu diesem Ende gestatte er auch allen Theater-Mitgliedern alles hineinzuführen, was zu ihrer Freundschaft gehört.

Der grössere Theil der Gesellschaft bestehe aus Frauenzimmern; sollten zwey Virtuosinnen um den ersten Part zanken, so lasse er zwey an Arien, Versen und Recitativen, gleiche Parte machen.

Wenn am Ende der Recite der Contrabass und Violoncellspieler zu bezahlen kömmt, so schlage er alle zweyten Theile der Arie, die sie gewöhnlich nie spielen, dabey ab, und bitte zu dem Ende den Compositor den Bass recht oft schweigen zu lassen; der Musico soll ihm so wenig als möglich kosten. Mädchen, die nicht so sehr Virtuosinnen in der Musik als in der Gestalt seyn sollen, muss er fleissig engagiren, damit nur recht Protectoren dem Theater zu Theil werden. Den entfernten Virtuosinnen bezahle er die Reise, und damit sie gewiss kämen, versichere er ihnen eine nahe Wohnung am Theater, den freyen Tisch, Wäsche u. s. w., wenn sie dann ankommen, so führe er sie in was immer für ein Stübchen, wenn es nur nahe am Theater ist, und erzähle von ihren Eigenschaften in der ganzen



Stadt, damit sich gleich ein Protector finde, der das übrige beysteure.

An den Abenden, wenn nur wenig Billets abgenommen werden, erlaube der Impresar den Virtuosen zu singen, wie sie wollen, die Arien um sich nicht zu sehr anzustrengen, *mezzo voce*, die Recitative gar nicht, die Spieler brauchen den Bögen kein Pech zu geben, die Statisten werden nicht angekleidet u. s. w.

An die Spieler.

Zuerst hat der Violinspieler mehrere Geschäfte zu kennen, als da sind: gut zu rasiren, Haare zu schneiden, zu frisiren, so wie zu componiren. Er muss vor allem Ballet nach der Nummer spielen können, die Kunst verstehen, der Umstände wegen nie im Tempo zu bleiben; die Bogenführung ist ihm gleichgültig, wenn nur der Arm recht in Bewegung ist. Im Orchester hat er weder dem Capellmeister, noch der ersten Violin zu gehorchen, stimmen müssen alle zugleich und recht laut, damit sie weder das Cembalo, noch den Contrabass hören. Dasselbe gilt auch für die Violenspieler.

Der Violoncellspieler braucht nur den Tenor und Bassschlüssel zu kennen, er braucht wenig in die Parte zu sehen, da er ohnehin wenig vom Blatte lieset. Die Recitative begleite er fleissig in der Ottava alta, in der Arie spiele er wie er will, bringe manchmahl noch *Caprice*-Variationen an, wenn sie auch mit den übrigen Stimmen nicht ganz harmoniren.

Die Virtuosen des Contrabasses spielen sitzend, mit Handschuhen; die letzte Saite darf nie gestimmt, die Bögen nirgend gepecht seyn, als in der Mitte, bey der Hälfte des 3. Actes können sie ihr Instrument auf die Seite legen, und nach Hause gehen.

Die Oboën, Flöten, Trompeten, Fagotte u. s. w. müssen immer verstimmt, meist höher seyn u. s. f.

Endlich schliesst *Marcello* seine satyrischen Bemerkungen über alle andere bey den Theatern vorkommende Subjecte, die jedoch hier nur grösstentheils nahmentlich angezeigt werden können. So z. B. schwingt er unmittelbar nach den Orchestergliedern seine treffende Geisel über die *Ingenieurs* und Scenen-*Mahler*, über die *Tänzer* und *Tänzerinnen* (wobey er unter andern bemerkt, dass bey heroischen Kinderballeten die Gruppen nach Alter und Grösse simmetrisch zu stellen seyen, die dreyjährigen Kinder müssten aber die Hauptparte besetzen) über die *Buffo's* (die ihre Schnurbärte, Prügel, Tamborins und alle zu ihrem Handwerk gehörigen Sächelchen hübsch mit sich führen sollen, um den Impresar baldmöglichst mit solchen Ausgaben zu schonen) über die *Schneider* (deren Finanzprojecte auf Brust und Waden-Fabrication er als gar zu löblich schildert) über die *Pagen*, *Statisten* (worunter die Löwen, Tiger, Hunde, Bären etc. eigene sehr launige Vorschriftsregeln für ihre Rollen erhalten), über die *Soufleurs* (deren despotisches Benehmen bey Anordnung der Probenzeit, des Lichteranzündens, bey Verbesserung der Poesie und Musik etc. er ebenfalls lobt), über die *Copisten* (denen er anräth, wie sie es mit dem verbothenen Verkauf der neuesten Opern, und einzelner Musikstücke einzuleiten, und ihre Finanzen mit alten Werken unter Vorsetzung der besten und neuesten Authornahmen zu verbessern haben), über die *Beschützer*, *Protectoren* und *Mütter* der Virtuosinnen, über die *Maestra di tella maniera* u. s. f. worin er mit Witz und Laune alles umfasst, was bey diesen Sujets des Lächerlichen, und Übertriebenen eingerissen hat.

Correspondenz-Nachrichten.

Lemberg, im Jänner 1819.

Das Jahr 1818 ist zu Ende; es dürfte daher eine kleine Übersicht mehrerer in unserer Hauptstadt abgehaltenen Musiken wohl nicht ganz überflüssig seyn.

Im Frühjahre vergangenen Jahres wurden im städtischen Theater, unter der Tactleitung des Herrn *Schuppanzigh* (der am Ende seiner tonkünstlerischen Reisen, die er in früheren Jahren machte, sich hier niederliess), die Jahreszeiten von *Haydn*, ziemlich gut vorgetragen. Die Sänger und Geiger thaten ihre Schuldigkeit. Herr *Schnaidtinger* (*Tenor*) und Mlle. *Radicke* die ältere (*Sopran*) zeichneten sich durch schönen richtigen Vortrag aus; was wir bey Mlle. *Bianchi* (auch *Sopran*) fast vermissten. Auch Herr *Metzger* (*Basso*) strebte nach Vollkommenheit. Aber die Bläser vergassen sich in vielem, und vorzüglich in den Hauptstellen, unter aller Kritik; folglich konnte auch der Zweck des unsterblichen Tonsetzers, die Natur nachzuahmen, und deren Schönheiten durch die Tonkunst noch erhabener darzustellen, nicht erreicht werden.

Erwähnter Herr *Schuppanzigh* gab im Jahre 1818, wie im Jahre 1817, fast jeden Donnerstag, durch den Frühling und einen Theil des Sommers, in dem

Höcht'schen Gartensaale, früh nach 7 Uhr, die sogenannten Dilettanten-Concerte, gegen bezahlten Eintritt. Deren Recension ein anderes Mahl. Auch in der Stadt im *Lewakovsk*'schen Saale gab dieser Tonkünstler zu seinem Vortheile ein besonderes Concert, worin er sich den Freunden seines angenehmen Spieles mit einem Violinconcert (wenn wir nicht irren) von seinem Lieblingstonsetzer Herrn *Kreutzer*, und durch gut vorgetragene Variationen, zu empfehlen suchte.

Ein gleiches that auch Herr *Serwaczynski*, ehemahliger Orchesterdirector des deutschen und polnischen Theaters, mit einem Violinconcerte von *Spohr*, und mit einem *Pot pourri* von *Durand*, wobey er viel Kunstfertigkeit bewies, und viel Beyfall, aber nicht viel Geld erntete. Bey dieser Gelegenheit hörten wir den wackern Clarinetisten, Herrn *Nawratil*, Haussecretär Sr. Excellenz des k. k. geheimen Rathes etc. Grafen Franz Xav. *Choloniawski*, in einem Concerte von *Duvernoy*, welches durch seinen sanften und vollendeten Vortrag sehr gefiel. — Die übrigen vorgetragenen Stücke bedeuteten nicht viel.

Am 30. May erschien ein Herr *Vicenzo Buccolini* (er nannte sich *Contralto* bey der k. sächsischen Capelle in Dresden), und kündigte ein *grosses* Vocal- und Instrumental-Concert in zwey Abtheilungen an. Der Ankündigungszettel lautet wörtlich:

Erste Abtheilung.

1. *Ouvertura* mit dem ganzen (?) Orchester von Herrn *Mozart*, (ob vom Vater, dem Sohne oder Grossvater, ward nicht angegeben.)
2. *Aria di Sig. Siboni*, gesungen von *Buccolini*.
3. *Polonaise* von Herrn *Mayseder*, gespielt von Hrn. *Torowicz*. (Dieser Jüngling ist Mitglied des Theaterorchesters, und wagte seinen ersten Ausflug, zwar etwas schüchtern, aber nicht ohne Beyfall.)
4. *Preghiera di Orgitano*, gesungen von *Buccolini*.
5. *Duetto di Zingarelli*, gesungen von Dlle. *Bianchi* (erster Sängerinn bey unserer Oper), und *Buccolini*.

Zweyte Abtheilung.

1. *Symphonia* von Herrn *Rössler* (?)
2. *Rondo di Cimarosa* gesungen von *Buccolini*.
3. *Variationen* mit Quartett-Begleitung für das *Fortepiano* von *Moscheles*, vorgetragen von Herrn *Johann Rukgaber* (einem jungen Tonkünstler aus Wien.)
4. *Terzetto di Zingarelli*, gesungen von Dlle. *Bianchi*, *Buccolini*, und Herrn *Michalesi* (beliebten Basssänger bey unserer Oper.)

Nie ist wohl noch bey uns ein Concertist so missvergnügt angehört worden, als dieser Castrat. Er würde, ausgezischt, haben aufhören müssen, hätte nicht der dem Publicum ganz unbekannte Jüngling, Herr *Rukgaber*, durch sein Kunsttalent Aller Gemüther, vom höchsten Missvergnügen zur lautesten Freude, so überraschend umgestimmt, dass man gerne dem armseligen verstümmelten wälschen Sänger, seinen nichtssagenden Singsang verzieh, ihn ruhig weiter ziehen liess, und nur dem jungen Fortepianokünstler gerechten, dreyfachen Beyfall zollte. Im letzten *Terzetto* zeichneten sich auch Dlle. *Bianchi* und Herr *Michalesi* aus, und belehrten somit Herrn *Buccolini*, dass man hier zu singen verstehe.

(Die Fortsetzung folgt.)

Theater.

Das k. k. priv. Theater in der Leopoldstadt erfreut seine zahlreichen Verehrer, und zwar aus allen Standes-Classen, fortwährend mit einer neuen Posse von Herrn *A. Bäuerle*: *Die falsche prima Donna in Krähwinkel*, mit Musik von Herrn *Ign. Schuster*; Dichter und Compositeur hatten darin jeder eine besondere Einnahme, jene des ersteren war, nachdem man das Stück schon einige zwanzig Mahle gegeben hatte, so zahlreich besucht, wie man es kaum denkt. Herr *B.* hat — mit seiner seltenen Gabe, gewisse Gegenstände lächerlich zu machen, und sie dergestalt mit Witz und Laune auszuschmücken, dass sie Jedermann ansprechen müssen, weil er der uns angebornen Schwäche, Reden und Bilder auf der Stelle *relativ* deuten zu können, entgegen kommt, — seine Kenntniss dessen, was das Publicum vergnügt, in der Fortsetzung einer Krähwinkliade gezeigt, worin er sehr zweckmässig nun die bekanntenbedeutendsten Personen und Charaktere gebrauchte, so dass die Posse ganz im Einklange mit Herrn von *Kotzebues* früheren Piecen der Art steht. Die Musik ist durchaus sprechend und charakteristisch; das *Terzett* im ersten Acte, die *Quodlibets*, und vorzüglich das *erste Finale*, die *Minuette a la Rumelpuff* (erst bey *Bäuerle's* Einnahme eingelegt und ebenfalls vom Herrn *Schuster*) die *Violin-Variationen* über das Thema: *das ist alles eins, ob wir Geld habn, oder keins etc.*, dann *Variationen* von Mad. *Catalani*,

welche Herr *Schuster Ignatz* als falsche *prima Donna* mit einer schönen Falset-Stimme vorträgt, sind gelungen, und ergötzen weidlich das Publicum, und Referent hörte noch von Jedermann, der die Posse gesehen, dass sie immer runder und präciser von den braven Komikern HH. *Schuster Ign.*, *Sartori Joh.* (Fähnrich und Stadtcommandant *Rumelpuff*) *Fermier*, (Sperling) *Schikaneder*, und abwechselnd *Zieglhauser* Bürgermeister, der Dlle. *Ennöckl*, Mad. *Platzer*, gegeben werde, kurz das ganze Personale wetteifert auf dem ihm angewiesenen Platze alle Situationen; in welche Kleinstädter, vielleicht auch einige Grossstädter, beym Erscheinen, und den Productiven einer berühmten Sängerinn versetzt werden können.

Miscellen.

Unser Landsmann, Herr *Kraft*, Sohn, erster Violoncellist der königl. würtembergischen Hofcapelle, hat sein zweytes Concert (in *D-dur*) bey *Breitkopf* und *Härtel* in *Leipzig* herausgegeben, worüber die Lpz. allgem. mus. Zeitung ein für den Componisten sehr schmeichelhaftes und günstiges Urtheil fällt.

Der Tonsetzer *Lesueur* in *Paris*, hat ein neues Oratorium aufgeführt, welches von Kennern als ein Meisterstück an Klarheit, Einfachheit und Erhabenheit gerühmt wird. Die Oper: *Le premier venu, ou: Six lieues de chemin*, mit Musik von *Herold*, fand wenig Beyfall. *Cherubini* soll nach langer Ruhe endlich wieder einmahl für das *theâtre Feydeau* componiren.

Fräul. *Klieber*, diese eben so rühmliche als bescheidene Sängerinn und Dilettantinn, welche schon so manches musikalische Kunstproduct, und zwar stets mit der grössten Bereitwilligkeit verherrlichen half, hat von der Gesellschaft der Musikfreunde des österr. Kaiserstaates für ihr gefälliges Mitwirken bey der zweyten Aufführung des *Timotheus* am 9. Dec. 1818 eine geschmackvolle goldene Uhr zum Geschenk erhalten. — Wir müssen noch bemerken, dass sie im Erkrankungsfalle der hierzu bestimmten Sängerinn, den Hauptpart erst eine halbe Stunde vor der Production erhalten hatte, und dennoch dem Auditorium mit ihrem herrlichen Talente in jedem *Solo* einen hohen Genuss bereitete.

Wien, bey S. A. Steiner und Comp., Musikhändler.

Gedruckt bey Anton Strauss.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG,
mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat.

Den 3ten Februar Nro. 10. 1819.

Die Verlegenheit.

Durch meinen innern Andrang hingerissen, beschäftigt mich schon seit einer geraumen Zeit die Kunst der Musik; ich componire und componirte schon Vieles, obwohl mir, die hohe Aufgabe meines Strebens wohl beachtend, es noch nicht genügen wollte, mit dem, was meine Liebe und meine vielleicht noch zu beschränkte Kenntniss hervorbrachten, auch meinen Nahmen zu nennen. Ich lebe so ruhig und vergnügt mit dem, was meine Muse erzeigt. Denn die Kritik hat mich noch nicht berührt, und so ist weder durch Lob mein Eigendünkel, und weder durch Tadel mein Hass erregt geworden. In dieser Unbefangenheit ist es mir sehr widrig, ein mir anvertrautes Gut noch länger behalten zu sollen, ohne doch davon Gebrauch machen zu können, und es geschieht hier eben aus dieser Absicht, den mir gänzlich unbekannten Zusender darauf aufmerksam, und ihm zugleich meinen Entschluss über das mir Zugesendete, bekannt zu machen.

Es war Anfangs May des vergangenen Jahres, als ich eines Nachmittags in einem öffentlichen Orte an den Tisch zweyer Schachspieler zu sitzen kam, und mich mit dem Nachforschen verschiedener Züge dieses Spiels im Stillen beschäftigte. Ich mochte eine gute Weile so gesessen haben, als sich ein Mann, der auch eine Zeit zugesehn hatte, mit mir in ein Gespräch einliess, aus welchem ich die beste Meinung für diesen Unbekannten fassen musste. Er nannte das Spiel auf dem Schachbrete eine mathematische Sprache, vermittelst welcher sich die zwey Spielenden eben so ihre wechselseitigen Ideen mittheilen, als die andern Menschen durch Worte. Bald darauf verfiel er auf den Gedanken, dass diess Spiel ein hölzerner Dialog, und zu deutsch also, ein Zweygespräch sey. Sich ein wenig besinnend äusserte er, das Zwiegespräch laute ihm immer so als Zwietracht, und sich noch eine Weile besinnend, sagte er, dass ein jedes Gespräch der Menschen, in der Voraussetzung, dass keiner des andern Meinung ganz werden könne, ein Zwietrachtsgespräch genannt werden dürfte. Die kritischen Fantasmen gefielen mir und ich wurde nicht abgeneigt, mich vom Schachspiele weglehnend, mit ihm in ein Gespräch einzulassen.

Ich weiss nicht durch welche Wendung der sonderbare Mann auf den Gedanken verfiel, zu behaupten, dass wir noch im Allgemeinen keine Musik haben, denn wenn die Musik allgemein würde, sagte er, könnte es keinem Menschen mehr einfallen, sich durch die Sprache der Worte verständlich machen zu wollen; allein, setzte er hinzu, das ist das Ziel der Welt, wenn sie wieder zu dem errungenen und seit dem Augenblick vor einigen tausend Jahren verloren gegangenen Paradiese wird; dann wird die wieder gänzlich erschlossene Seele des Menschen ihre Empfindungen nur durch harmonischen Wohlklang verkünden. Der Mahler wie der Dichter werden nur Musik, und der Musiker eben so wie die Dichtung, auch die Mahlerey componiren.

Diese Sonderbarkeiten machten mich damahls staunen, und als sich dieser Unbekannte antrug, mir einige seiner Dichtungen für musikalische Composition mitzutheilen, konnte ich wohl nichts weniger, als eine ganz ungewöhnliche und reiche Ausbeute davon erwarten.

Ich habe diese Blätter durchgesehn, allein ich muss gestehen, dass sich dieser Mann im Aufsuchen der für Musik geeigneten Schriften an seinem Schreibpulte entweder habe vergreifen, oder sich mit mir habe kurzweilen wollen müssen, welches Letztere mir um so viel wahrscheinlicher werden muss, da ich dieses Sonderlings nirgend mehr ansichtig, und eben so wenig seines Wohnorts kundig werden kann.

Ich hätte diese Begebenheit so gerne unter dem dichtesten Schleyer gelassen, aber die wenigen Zei-

len, die mir vor einigen Tagen zugekommen, und mich hinsichtlich desselben Ereignisses zur Publicität auffordern, sind daher der Beweggrund dieser Bekanntmachung. Ich soll diese mir mitgetheilten Schriften zur öffentlichen Beurtheilung als Gegenstände, die sich für musikalische Composition eignen, abdrucken lassen, und somit ist es mir sehr erwünscht, diese mich schon seit einer geraumen Zeit beschwerenden Dinge, auf diesem Wege zurück zu stellen.

Hier folgen die mir angetragenen Aufsätze ohne einer Veränderung.

Dichterische Darstellungen für Musik in 4 Allfresrobildern.

I. Blatt.

Vom zauberdüftigen lieberegen Osten her, spielten wirbelnd die Lüfte mit den glühenden Hänchen der uns wieder zurückkehrenden Sonne, und unter ihren wonnetrunkenen Tritten brachen zückend die glasartigen Schalen des Eises, über denen aus ihrem langen Schlummer erwachenden Hügeln und Fluren. Freudenthränen träufend erhoben sich die jugendlichen Häupter der Blumen und Kräuter in unzähligen Reihen, und die Täuschung des Winters entschlängelte sich, in Millionen kleine Bächleins getheilt, abwärts zu denen immer rauschender werdenden Strömen in den Thälern. Alle Düfte und alles Leben vereinigten sich wieder, um das empfängliche Gemüth des Menschen in mannigfaltige unnennbare Bewegungen zu versetzen; da stand der Jüngling mit pochendem Herzen im Anschaun und geistervolles Empfangen versunken da, an den Herrlichkeiten des Lebens; er selbst ein Wunderwerk der Schöpfung mit aller Lieblichkeit verbrüdert, an alles diess Grosse und Freudenvolle mit sehnsüchtigen Träumen gefesselt. Göttliche Milde! diess Alles von Dir! Ach, und diess Alles ihm, den im Daseyn dieser wundervollen Schöpfung herrlichsten Geschöpfe dennoch nicht genügend, und nicht ausfüllend den nahmenlosen Raum seines begehrenden Herzens! Wie sich die Blumen sehnen nach Dir, Du alles belebende Sonne, so sehnsüchtig folgt das liebetrunkene Auge des Jünglings durch die noch kahlen Stämme des Walds dort jenem blühenden Mädchen. Er beneidet den Fusssteig, den die schöne hinwandelnde Blume betritt, und schlürft gierig noch die letzten und schon verschwindenden reitzenden Bewegungen, der für ihn über alles Geliebten in sich ein. Sie ist seinem Auge verschwunden, aber die göttliche und alle Wünsche wiederspiegelnde Fantasie hält noch das gesuchte Bild, und alle Gedanken strömen dahin, die Liebeserscheinung mit allem was ist, auszuschmücken. So sich durch Liebesgluth diese Begeisterung verkörpernd und mit der ganzen Fülle seines kräftigen Lebens umschlingend, steht der Liebende ohne That und ohne allem Bewusstseyn für das übrige Daseyn, weilend und leidend ergötzt, wie eine schöne Bildsäule da.

(Der Beschluss folgt.)

Correspondenz-Nachrichten.

Lemberg.

(Fortsetzung.)

Am 4. Juny gab die von unserem Theater abgehende Sängerinn und Schauspielerinn, Dlle. *Henriette Radicke*, d. ält. im *Höcht*'schen Gartensaale zu ihrem Vortheile (vielmehr Nachtheile) ein Concert. Obschon die Wahl der vorgetragenen Gesang- und Instrumental-Stücke (die wir Beschränkungs halber nicht anzeigen), recht gut war, auch deren Vortrag nicht mangelhaft ausfiel, so war doch der Saal sehr wenig besucht; vermuthlich weil der Castrat *Buccolini* allen nachfolgenden Concertgebern durch sein früher erwähntes armseliges Singen schadete.

Auch Herrn *Berg*, einem Mitgliede unserer Schauspieler-Gesellschaft, ging es bey seiner „*Frühlingsfeyer*", die er bald darauf in demselben Gartensaale abhielt, (wo er unter mehrern Sing- und Instrumental-Concertstücken ein „*Concert arabe* von *Rassetti*" für das Pianoforte, von ihm gespielt, zum Besten gab), um nichts besser, wie seiner Vorgängerinn, trotz dem pompösen und lockenden Einladungszettel, und den, nach Pariser Art, dem schönen Geschlechte versprochenen Blumensträusschen, die auch bey dem Eintritte in den Saal dargereicht wurden.

Hierauf gaben die Herren *Feuillide*, Sänger in Diensten Sr. Majestät des Kaisers von Russland, (wie er sich ankündigte,) und *Arnold*, ein Fortepianist, im *Lewakovsk*'schen Saale, und später im Theater, Concert; aber ohne Vortheile; weil sich der Adel, wegen abgehaltenen Contracten, meist in Gesellschaften befand, und dort lieber einen Schmaus oder Tanz dem schönsten Vortrage eines reisenden Tonkünstlers vorzieht.

Der Sänger *Feuillide* war überdiess, während

seiner Anwesenheit hier, fast immer kränklich; die Freunde des Gesanges mussten sich in dieser Hinsicht nur mit Kleinigkeiten von diesem Künstler begnügen. Über Herrn *Arnold's* sehr ausgezeichnetes schönes und richtiges Spiel auf dem Pianoforte, waren die Meinungen gleichfalls getheilt. Beyde Künstler verdienen und erhielten grosse Achtung. Schade dass sie nur so kurze Zeit unter uns verweilten. Sie kamen von Warschau und eilten nach Krakau, wo Herr *Feuillide* zum französischen Theater einzutreten gedachte.

Einige Zeit später gab Herr *Mozart*, Sohn des unsterblichen Tonsetzers gleichen Nahmens, der sich schon mehrere Jahre hier befindet, und mit Unterricht auf dem Pianoforte beschäftiget, im *Höcht*'schen Gartensaale, zum Besten einer verarmten Familie, Concert, welches gut ausfiel, und seinem Herzen, so wie seinem Talente viel Ehre macht. Die Freunde *Mozart's* wollen ihm den Vorzug vor Herrn *Arnold* geben. Das mögen nun in der Folgezeit competentere Richter, als wir sind, entscheiden, sobald Herr *Mozart* einmahl in die grosse Musikwelt wandern wird.

Wie sodann die von Herrn *Dall' Occa* und seiner Tochter gegebenen Concerte auf dem *Contrabasso*, im Gesang und Pianoforte ausgefallen sind, hat Ihre Musik-Zeitung schon im vorigen Jahrgange bekannt gemacht. Wir beziehen uns daher bloss auf selbe.

Seitdem ist nichts vorgekommen, was eine Mittheilung verdiente; es sey denn, dass *unser* in Italien und anderwärts auf seiner Kunstreise so hochgeachtete Violin-Virtuos, Herr *Carl Lipynski*, wieder in den Kreis seiner Familie, und der ihn schätzenden Freunde und Gönner zurückgekehrt ist.

(Die Fortsetzung folgt.)

Noch etwas,
über den verstorbenen Concertmeister *C. G. Thomas in Leipzig*.

Die kurze Anzeige, die vorlängst Ihre musikalische Zeitung von dem Concertmeister *Thomas in Leipzig* und seiner Composition des 117. Psalms in *sieben* Sprachen gab, hat mir einen längst verschütteten Quell von Erinnerungen an einen komischen höchst seltsamen Menschen wieder eröffnet, und es dürfte Ihren Lesern unterhaltend seyn, etwas Näheres über sein Werk, das in Wien nur *ein* ähnliches in der „*Hermannsschlacht von Bohdanowicz*" zählt, zu erfahren. Ich war oft um *Thomas*, habe vielen seiner musikalischen Unternehmungen als Zuhörer und Zuschauer beygewohnt, und besitze nahmentlich über jene berühmt und berüchtigt gewordene Composition einige nähere Data.

Thomas hatte die Rechtsgelehrsamkeit in den Jahren 1770 bis 1773 in Leipzig studieren wollen, jedoch schon damahls gewann die Neigung zur Musik die Oberhand über seine Brotwissenschaft, die er endlich ganz aufgab, indem er, mühselig genug, seinen Erwerb damit suchte, dass er von Zeit zu Zeit Concerte, Frühlings- und Sommerfeste mit Musik im Freyen und darauf folgender Illumination, auch geistliche Akademien in Sälen oder Kirchen unternahm. Er beabsichtigte eine Ausdehnung seiner Geschäfte, indem er in gleicher Absicht Reisen nach *Hamburg*, *Dresden*, *Prag* und *Berlin* machte. Das sichtbare Unglück, das diese Unternehmungen verfolgte (denn die Anschlagzettel der Gartenfeste z. B. hatten die volle Gewalt der Stuwerischen Feuerwerkstafeln), war nur dem geplagten Concertgeber ein stärkerer Sporn, nicht müde zu werden in seinen vorgesetzten Zwecken, und so mag er durch dreyssig Jahre wohl gegen vierhundert grössere und kleinere Musikaufführungen bewirkt haben, bis der Tod ihm die Generalpause vorzeichnete.

Sein sonderbares Äusseres, sein rauhes, polterndes Benehmen, und selbst sein ungeregelter Feuereifer machten ihn oft zur Zielscheibe des Witzes und des Übermuthes der Musiker, besonders, wenn schlechte Einnahmen die Auszahlung der verheissenen Honorare unmöglich machten, so pünctlich er sonst in dieser Rücksicht war. Es circulirten mehrere Carricaturen, unter andern eine sehr gelungene: die *Thomas* mit Noten und den Mahler, der bey seinen Gartenfesten die allegorischen Bilder schlecht, aber wohlfeil lieferte, mit Pinsel und Farben vorstellte.

Hier nur einige Anekdoten von und über ihn: Als *Thomas* in *** eine geistliche Musik im Theater aufführen wollte, und er die einzelnen Theilnehmer in den Proben weidlich mit Tadel und Wiederhohlungen gemartert hatte, so ersannen die Beleidigten ein unerhörtes Rachemittel. Das Orchester befand sich auf der Bühne. Der Platz des dirigirenden Concertmeisters sammt dessen Pulte war auf eine Erhöhung über die mittlere Versenkung gestellt. Als er nun bey der Aufführung nach seiner Weise mit

Hand und Fuss möglichst gewaltig den Eintritt des ersten *Allegro* anzeigte, liessen die Verräther plötzlich die Versenkung hinab, und der erschrockene Director befand sich unter den Füssen derer, die er von oben zu meistern gedachte.

Zur Aufführung einer, wiederum von schlechtem Wetter begleiteten Musik im *Bose*'schen Garten in *Leipzig*, liess sich *Thomas* im seidenen Kleide, in gestickter Weste, hoch frisirt und mit dem Degen an der Seite — (so ging er gewöhnlich bey seinen Concerten) — im Tragsessel hinbringen. Als er ankam, fand es sich, dass er die Partitur vergessen hatte. Er lief also *zu Fusse* nach Hause und kehrte eben so zurück; die mühsam zuvor gemachte *Toilette* war aber kläglich ein Raub der Witterung geworden.

Ich habe einen Concertzettel aufbewahrt, in welchem er zu einer Musik *im Freyen* einladet, und den drohenden Elementen also Trotz biethet:

„Übrigens habe ich die Ehre, ein verehrungs„würdiges Publicum zu versichern, dass es sich „durch etwa aufziehende Gewitterwolken, *vor* oder „*während* des Concerts nicht abhalten zu lassen nö„thig hat. Das Concert kann und wird desshalb nicht „nur immer fortgehen, wenn auch wirklich ein Ge„witter entstehen sollte, sondern ich werde in die„sem Falle auch die Gelegenheit ergreifen und die „so fürtreffliche *Schmidtbauer*'sche Cantate: die Ur„ältern im ersten Gewitter aufzuführen die Ehre „haben."

Das Gewitter kam richtig, aber die Zuhörer, die etwas zärtlicher als ihre Urältern waren, blieben aus.

Doch ich wollte eigentlich von seinem 117. Psalme, als von der Hauptsache sprechen. *Thomas* endigte ihn 1801 in Berlin, nachdem er früher schon durch sechs Jahre mehrmahls daran gearbeitet hatte. Er wählte die deutsche, englische, französische, italienische, lateinische, griechische und hebräische Sprache. Jedes Chor sang erst einzeln in der bemerkten Reihenfolge den nur zwey Strophen langen Text; dann verbanden sich alle Chöre zu einem — oder besser, zu — mehreren Ganzen, — denn eine wirkliche Verbindung war wohl unmöglich. *Thomas* hatte vor der Aufführung mit tausend Schwierigkeiten zu kämpfen, die in der Sache selbst lagen, die er aber geradezu für Cabalen erklärte. Er gab endlich sein Werk am 26. März 1802. Die dazu gewählte Garnisonskirche war gedrängt voll. Nach der Aufführung fand es sich jedoch, leider, dass der arme Mann durch zu wenige Vorsicht beym Einlasse ein Auditorium gehabt hatte, von dem die grössere Hälfte ohne Bezahlung eingetreten war, so, dass ihm statt des gehofften Gewinns ein bedeutender Schade übrig blieb.

(Der Beschluss folgt)

Bemerkung.

Chronometer und Gas-Beleuchtung.

Die Erfindung eines *Chronometers*, und zwar in den mannigfaltigsten Formen, deren Brauchbarkeit und Gemeinnützigkeit auf jede evidente Weise motivirt ist, hat nun längere Zeit so manche Meinung, so manchen Federkrieg veranlasst, um für eine oder die andere Art derselben das musikalische Publicum zu gewinnen; ja wer sollte es glauben, die Erfinder machen sich eine und dieselbe Organisirung — wahrscheinlich nach Form — streitig, jeder will der *erste* gewesen seyn, dieses bey aller Vortrefflichkeit noch unzulängliche, und wie Andere behaupten wollen noch einseitige Hülfsmittel erfunden zu haben, jeder will sich damit einen bleibenden Ruhm gründen; indessen zeigt sichs, dass es schon vor unendlich langer Zeit — wir wollen jedoch im verflossenen Jahrhundert bleiben — Chronometers von bewährter Tauglichkeit gegeben hat. *Affilard*, nähmlich, Mitglied der königl. franz. Capelle bestimmt in seinem Werke: *Principes tres faciles, qui conduiront jusqu'au point de chanter toute sorte de musique a livre ouvert. Paris* 1710 bey jedem Beyspiele die genaue Tactbewegung nach den Pendulschlägen des vollkommenen *Sauveur*'schen *Chronometers*. — Seit dieser bis auf unsere Zeit haben sich wohl schon mehrere, der guten Sache willen, selbst mit Aufopferungen mit diesem Gegenstande beschäftiget, um unter allen Himmelsstrichen, wo man nur Sinn für Musik hat, jedem Tonstück ein bestimmtes Zeitmass, dass immer seinen Charakter bezielt, zu geben; und warum findet dieser fromme Wunsch so wenig Eingang? — Sollte diese Erfindung wirklich gleiches Schicksal mit jener der *Gas-Beleuchtung* theilen?

K.

Hierbey die musikalische Beylage Nro. 1.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG,
mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat.

Den 6ten Februar **Nro. 11.** 1819.

Die Verlegenheit.

(Beschluss)

II. Blatt.

Unendliche Liebe, die alles Leben umfasst, und am Ziele der That in jedem Wesen durch ihre eigene überschwengliche Sehnsucht sich wieder selbst begegnet; die Sonne haucht dich aus in den glühenden Fluthen, die die wundergestaltige Erde befruchten, und die Hügel und Thäler grüssen dich mit der buntfarbigen Sprache aller ihrer Millionen Blumen und Kräuter und alles lacht im Gedeihen seines Daseyns ewige Freude ahnend und hoffend. Entzücken ist der Trieb alles Werdens und thätig im Genusse lechzt jeder Keim nach seiner Entwicklung zur Frucht. Den brennenden Strahl der Liebe im tiefsten des Herzens bewahrend hüpft er daher der glückliche Jüngling von dem beseligenden Traumbilde seiner Geliebten zum süssen Wahne erregt. Er hat sie getroffen, sein verstummter Mund hat es ihm versagt, ihr seine Empfindungen zu stammeln, aber seine zitternde Hand und sein schüchternes Auge, unvermögend seine eigene Gluth zu verbergen, hat es ausgesprochen das heilige Wort der unbegreiflichen Sehnsucht, der ihm gänzlich überwältigenden Liebe. — Sie hat es wie von himmlischen Harfen vernommen, in Scham ihrer sich selbst bewusstlosen Reitze, wie einen Blitzstrahl der Wonnelust empfangen, das Geständniss seiner ausströmenden Gefühle, seiner peinlichentzückenden Wünsche. Herrlicher Hindrang zwiespaltigen Einklangs! der sich selbst verzehrend in Hingebung doppelflammig umfasst, und im erstürmten Bunde jauchzend vor Entzücken das Ziel höchster Einheit wehmüthig feyert. Sie sind sich auf ewig gegeben; Jungfrau und Jüngling sind nur die Nahmen ihrer erst abgelegten Hüllen, denn die Fittige ihres nun vergötterten Seyns heben sie empor über das selbstische Leben des Zwanges und am Gipfel der höchsten Wonne steht nur ein unbeneideter Himmel ihren lusttobenden Herzen gegenüber. Glückliche Wesen, ihr habt den höchst begeisterndsten Tropfen aus dem Wonnenmeere gekostet, das unsere nie zu stillende Sehnsucht in einer besseren Welt zu erringen hofft, wo alle unsere ahnenden Gedanken, all die Begeisterungen unserer Ideale zu Erscheinungen werden.

III. Blatt.

Das Farbenmeer der düftenden Blüthen ist verglommen, die schraffen kraftstrotzenden Äste haben den Blumenschleyer ihrer regbarwerdenden Früchte aus ihren harzigen Schuppen geschüttelt und wie das reitzende Weib mit vollreifem Busen, die Hülle zu ihren Füssen gesenkt, dort vor dem lustgierigen Perser steht, so ihrer zarten Bekleidung beraubt, prangen die sich in Frucht auflösend strebenden Gänge der rüstigen Bäume, mit abgeworfenem bunten Gefieder, kaum doch entblüht und jetzt schon den Boden ihrer knotigen Wurzeln bedeckend und in ihrer Vergänglichkeit modernd. Das ist die Hoffnung am Ziel, das ist die Täuschung des Lebens! Der genusssüchtige Mensch sieht es im Bilde, allein sein Wahn, der ihn so leicht der Unvergänglichkeit anreiht, erkennet sich nicht in der Sprache des Bildes und wähnt ein milders Gesetz und Schutz seiner lüsternen Triebe. Aber sie schwindet, die Zeit herzlockender Spiele, des schuldlosen selbstischen Thuns, denn es dienet von Lüsten erregt die Selbstheit dem ewigen Triebe und bewusstlos ist Regung, Reifung und Gestaltung der Frucht. Kaum Jüngling und Jungfrau, wie die düftenden Rosen am Stängel, von spielenden Lüften erst gewiegt und jetzt schon entblättert, stehn sie, bestaunend den gebrochenen Schleyer, da, der die Zukunft verhüllte in dem lustgeniessigen Seyn und Empfangen alles Ergetzens. Die Fittige der rasenden Liebe haben den goldfarbigen Staub sinniger Täuschung entschüttelt und die That der Vereinigung nach höchstem Gesetz, die Frucht

zum Werden berührt, für ein kommend Geschlecht. Mann und Weib an den stammenden Säugling gefesselt, und in ihrer Liebe eine noch ungekannte Bestimmung erkennend, stehn sie nun da an der Grenze ihrer erfreulichen Reitze, und ahnen ihren Zustand im Abbild der Schale, die nur die schwellende Frucht hüllend beschützt. Opfer reichet die nahrungsreiche Brust der in Sorge beglückten Mutter, und Opfer ersinnt die sinnige Neigung des muthigen und thätigen Vaters. Zwey glühende Ströme liebender Besorgniss strömen eines Triebes nach diesem einzigen Ziele, und dienen bewusstlos und ihre Selbstheit vergessend, als Stützen des sich entwickelnden Sprösslings, der theurer nun als alles Theure, ihnen gewordenen Frucht.

IV. Blatt.

Sie sind dahin die falben Schleyer des glühenden blauen Himmels; dahin die mannigfaltigen Bewohner des wundergestaltigen Grases, die dunklen hieroglyphischen Schatten laubstrotzender Wälder, die hoffnungslallenden und geheimnissvoll winkenden Gipfel mit ihren grünprangenden Teppichen dahin! Aus Ziel gelangt ist jeder dunkle Gedanken der fruchtvollen Erde, und wie der ermüdete Pflüger dort in Ruhe versunken, verlassend und vergessend alles Holde, erschöpft aller Regung des thatvollen Strebens im liebenden Zwange starrt sie dahin in erquickender Ruhe. Unter dem ärmlich schützenden Dache ruhet im Schlummer versunken die Mutter, den am nährenden Busen gesättigten Säugling im Arm; aber der Mann stehet noch da mit den ihn überwältigenden Gedanken, an dem Bilde der kahlen im hohen Schnee versunkenen Umgegend im Anschaun, beklommen von Zweifeln und kämpfend und ringend nach dem tiefverborgenen, so wenig und doch alles enthaltenden Fünkchen der Wahrheit. — Wo ist es zu finden diess unnennbare Kleinod, das Glaube, Hoffnung, Liebe und Entsagung löset und wieder vereinigt? Sie rollen dahin wie die schweren Gewitter, dunklen und entzünden sich wieder im rauschenden Kampfe des Menschen Gedanken, bis sich der feindliche Traum, der uns nur die Schatten des Lichts, die als Trugbilder eines Daseyns sich formen, grässlich sich seines Nichtseyns begibt und klar dann der Stern erscheint, der uns leitet, uns mit den Strahlen bethört und wieder das Ziel zeigt. Ihr farbigen düftenden Keime, ihr seyd die sehnsüchtigen Gedanken der überschwenglichen Zeugekraft der Erde, ihr, der Unerschöpflichen gleich, treiben sie mich auch zum Wirken. Ihr aber zur That berufne Geschlechter, ihr lobet, erfüllend das endliche Werk, mit mir der Unendlichkeit Macht. — Sie ist's, die die Gedanken mir lenkt und alle Gefühle, und nur ihr Daseyn im wunderwirkenden All ist ewige Wahrheit, die im all den trügischen Thun unsers scheinbaren Seyns, immer und immer allein und alles des Alls ist. Ihr alle Wesen mit mir, auf dieser unermesslichen Erde, ihr rauschenden Meere, die ihr den Boden durchkreutzt, ihr zuckenden Blitze des Donners, du Alles das denkt, empfindet, sich freut und auch leidet, wir alle sind nur die Worte der Unendlichkeit, die durch uns ihre Einheit verkündet.

Diese hier vorliegenden vier Blätter sind es, die mir für Musikcomposition sind mitgetheilt worden; doch da es diesen Bildern an rhytmischer Sprache fehlt und sich meines Wissens noch kein *Compositeur* bewogen gefühlt hat, Prosa in Musik zu setzen, so kann ich nun, auf diese Weise mich dieser Sache entledigt zu haben, schliesslich das Geständniss ablegen: dass auch mich solche Darstellungen nicht ansprechen. *L. v. D.*

Recension.

Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst, zum Selbstunterrichte, mit Anmerkungen für Gelehrtere, von Gottfried Weber. 2 Bände. Mainz; in der Hofmusikhandlung von B. Schott. 1817—1818.

Wenn ein Mann, wie Herr *G. W.*, der sich durch seine vielseitigen Kenntnisse als theoretischer und praktischer Tondichter bereits einen wohl begründeten Ruhm erworben hat, nun auch anfängt ein Feld zu bebauen, welches ganz bestimmt zum wesentlichen Nachtheil der wahren Kunst nur zu lange brach gelegen ist, indem — wie der geachtete Herr Verfasser in der Vorrede zum 2. Theil seines Werkes sehr richtig und treffend bemerkt — in unserer neuesten Zeit wohl unendlich viel für den ausübenden Theil, aber auch leider desto weniger für die eigentliche *Lehre* der Composition geleistet wurde, so kann eine Arbeit, deren Mangel schon so lange drückend fühlbar ist, wenn sie gleich in der bescheidenen Hülle eines *Versuches* ans Licht tritt, um so mehr eines freudigen Empfanges entgegen sehen, als selbe mit Fug und Recht die Firma: *Zum Selbstunterricht* an der Stirne trägt, und

diesen Anforderungen — nach der genauesten und sorgfältigsten Prüfung mehr als alle bisher vorhandenen Schulbücher in dieser Art entspricht. Durch die Mittheilung des Inhalts wollen wir unsere verehrten Leser in den Stand setzen, über die Wahrheit dieser Behauptung zu entscheiden, da wir zugleich einen Abriss desjenigen geben, was hier in verständiger Ordnung, mit Klarheit ohne scholastischen Schwulst dargebothen wird.

Der erste Band begreift die Grammatik der Tonsetzkunst, der erste Abschnitt die Vorkenntnisse in sich, nähmlich: *A.* Erklärung des Tons, Unterschied desselben von *Laut*, *Schall*, *Klang*. *B.* Definition der Tonkunst. *C.* Beschreibung unsers Tonsystems — durchgehends mit hinzugefügten Beyspielen erläutert: als Tonbegrenzung, und Tonabtheilung — Nahmen der Töne — Notirung der Tonhöhen — Notensystem — Notenlinien — Notenschlüssel — Versetzungs- und Widerrufungszeichen — *D.* Generalbassbezifferung, Intervalle u. s. w. Der zunächstfolgende Abschnitt — *Rhythmik* — enthält nachstehende Rubriken: *A.* Begriff von *Rhythmus* und Tact. *B.* Bezeichnungen der Dauer, Geltung der Noten und Pausen — Tempobezeichnung. *C.* Tacteintheilung. *D.* Zeitgewicht. *E.* Rhythmische Perioden. *F.* Zusammengesetzte Tactarten. *G.* Mehr als dreytheilige Tactarten. *H.* Unterbrechungen des Rhythmus *I.* Chronometrische Tempobezeichnung, mittelst der bekannten Erfindung des Autors durch ein Pendel. — Den Rest des ersten Bandes füllt nun die Harmonielehre aus, ein Gegenstand, der gerade noch viel zu wenig beleuchtet worden ist, und welcher hier mit erschöpfender Genauigkeit abgehandelt wird. *A.* Harmonik. Verbindung mehrerer Töne zu Harmonieen — Accordenlehre — Grundharmonieen — Umgestaltungen derselben — Harmonische Mehrdeutigkeit — consonirende und dissonirende Accorde und Töne. *B.* Tonart überhaupt — eigentliche Harmonieen der Tonart und Tonleiter — Chromatische Vorzeichnung — Vollständige Aufzählung aller einer Tonart eigenthümlichen Harmonieen — Bezeichnungsart derselben in Ansehung ihres Sitzes — dessen Mehrdeutigkeit und Grenzen — Verwandtschaft (tabellarische) und Charakteristik der Tonarten, deren Kennzeichen und Aufzählung der antiken, griechischen oder Kirchentonarten. — Der 3 Abschnitt, oder der ganze 2. Band handelt von der *Modulation*, zuerst im Allgemeinen, dann speziell, wie folgt: *A.* Begriff. *B.* Eintheilung und Arten. *C.* Nähere Bestimmtheit der Bedeutung der Harmonieen durch Verbindung derselben unter einander. *D.* Mehrdeutigkeit der Harmonienfolge. *E.* Aufzählung derselben. *F.* Allgemeine Bemerkungen über den Werth oder Unwerth der verschiedenen Harmonieenfolgen — Harmonieenschritten, und deren Zergliederung. *G.* Ausweichende Modulation — Aufzählung und Classification der verschiedenen Arten, durch die tonische — durch die Dominanten — durch die Hauptseptimen — durch die Dominantendreyklangs — Wechseldominantenharmonie. *H.* Modulatorische Einrichtung der Tonstücke im Ganzen — Toneseinheit — Anfang eines Tonstückes — Modulation im Verlaufe, und Endigung desselben — authentische, plagalische und sonstige Stückendungen, allgemeine Bemerkungen über deren verschiedenen Werth oder Unwerth, Kennzeichen der Tonart eines Tonstückes u. s. w. *I.* Beyspiele zur Übung. — Das Werk ist gut gedruckt, nur haben sich häufige, mitunter sinnentstellende Druckfehler eingeschlichen, welche bey einem Lehrbuche, das seiner Tendenz nach die Ideen berichtigen, aufklären, nicht verwirren soll, desto unzulässiger sind. Die wesentlichsten derselben hat im 2. Bande der Herr Verfasser zur Verbesserung selbst angezeigt; er empfange nun am Schlusse dieser nach dem Raum bemessenen, gedrängten Übersicht unsern herzlichsten Dank für seine empfehlenswerthe Arbeit, für sein rastloses Bemühen; ihn belohne das Bewusstseyn, den Keim des Guten ausgesäet, der wahren Kunst redlich genützt, und sich Freunde und Bewunderer erworben zu haben; er lasse sich ja nicht auf der so ehrenvoll betretenen Bahn dadurch aufhalten, wenn — wie solches wohl vorauszusehen ist — seine Ansichten ja zuweilen mit Andern in Widerspruch stehen sollten; unangefochten bleibt nun einmahl nichts auf diesem Erdenrund, und das Neue muss erst festwurzeln, um Orkanen zu trotzen.

Noch etwas,

über den verstorbenen Concertmeister

C. G. Thomas in Leipzig.

(Beschluss.)

Bald nach der Beendigung der Composition hatte er sie dem rühmlichst bekannten Herrn Director *Zelter* übersandt, um die Mitwirkung der unter *Zelter's* Leitung stehenden Singschule zu erhalten. *Zelter* widerrieth das ganze Unternehmen in einem

Briefe, der durch *Thomas* selbst öffentlich bekannt gemacht, und in einer generellen und fünf speciellen Antworten — (wie er sie nannte) — sehr grob erwiedert wurde. Dass *Zelter nicht* zu widerlegen war, werden alle Leser im Voraus erkennen, weil aber dieses Schreiben in aller Hinsicht werth- und inhaltvoll genannt werden muss, und sein Inhalt die beste Auskunft über *die Art* des Werks gibt, so mag es zum Abschied von unserm *Thomas* hier folgen:

„Ich danke Ihnen, mein werther Herr Concert-Director, für die Mittheilung Ihres grossen Psalmenwerks, das ich mit meiner wenigen Einsicht, aber nicht ohne grosse Verwunderung durchgesehen habe. Ihr Einfall, das Lob Gottes in sieben Sprachen zu singen, ist ebenso eigen, als charakteristisch und neu, aber Sie werden auf dem Wege, solches vor das Ohr des Publicums zu bringen, auch solche saure Mühe haben, dass Sie sich am Ende über Ihren Schweiss selbst nicht Dank wissen werden. Wenn Sie die 52 Notensysteme, die in der Partitur über einander stehen, mit den dazu gehörigen Instrumenten und Chören besetzen wollen, so gehören nach meiner Erfahrung dazu zwischen fünf bis sechs hundert lauter brauchbare Personen, die ein Ausländer, wenn er nicht Jahre lang in Berlin gewesen ist, unmöglich zusammenbringen kann, er müsste sich denn der ungeheuersten Kosten bedienen wollen. Wie ich denke, so wollen Sie mit der Aufführung Ihrer Musik etwas verdienen, aber nicht verlieren, und Sie wären sonach genöthiget, mit Schulden und Undank von Berlin wegzugehen, und eine Reputation nachzulassen, die Ihnen in keinem Orte der Welt günstig seyn kann. Wenn Sie jeden Chor auf das Geringste mit 8 Sängern besetzen wollen, so gehören zu den 7 Chören allein 56 Personen, ohne die Instrumental-Musik, welche wegen der weiten Auseinanderstellung der Chöre zahlreicher als sonst seyn muss, und was haben Sie mit alle dem zusammengebracht? Ein armseliges Werk, das weder die Kosten noch die Mühe werth ist, und Ihnen bey der jetzigen Schreibseligkeit eine ganze Fluth bitterer Kritiker und Urtheile ohne Schonung und Billigkeit auf den Hals zieht. Ich halte mich demnach verpflichtet, aus Achtung gegen Ihre sonstigen Verdienste, und weil Sie ein fremder Mann sind, der sich an mich gewandt hat, Ihnen die Aufführung Ihres grossen Psalmenwerks aus dem Grunde zu widerrathen, weil es hier in Berlin, das Locale nicht ausgenommen, an Allem fehlt, was einer solchen Musik Anstand und Würde geben, nicht aber ein mühseliges Werk zerreissen, und lächerlich machen kann."

„Was übrigens Ihre Musik und die Intention dabey besonders betrifft — (denn um meine Meinung zu bekunden, können Sie mir doch nur die Partitur geschickt haben) — so halte ich es für einen grossen Gedanken, sich das Lob Gottes des Allmächtigen in vielen Zungen und Lippen zu denken; allein bey der jetzigen Lage der Dinge kann ich mir es auch *nur denken*, die Ausführung eines solchen ungeheuren Unternehmens gehört vor das *Forum Dei*, und was der Mensch darin leisten kann, ist, wenn man die Ausführung gegen den Gedanken nimmt: eine Spielerey, die weder ernsthaft noch recht komisch ist, und, wie ich schon bemerkt habe, Anlass zum Spott und zu den unbilligsten Urtheilen geben muss. Was aber Ihre Ausführung dabey insbesondere betrifft, so werden Sie sich damit bey wirklichen Contrapunctisten keinen Nahmen machen. Es ist nicht hinlänglich, bey einer solchen Arbeit, dass Sie bey einer so grossen Vollstimmigkeit, im Satze dürftig rein sey; die wahre Kunst der Contrapunctisten geht da erst an, wo Sie aufgehört haben, und Ihr vierfacher Chorfugensatz mit vier doppelten Contrapuncten ist nichts weiter: als ein sogenannter schlechter Contrapunct. Die Notengattungen durch das ganze Stück sind für ein grosses Locale viel zu geschwind, und verursachen ein blosses harmonisches Gewirre, das allenfalls in einer Symphonie nach dem gemeinen Styl geduldet wird, aber in einer heiligen Musik um so weniger Statt finden kann. — Was die Declamation der Worte und den Gesang überhaupt betrifft, so kann ich nur über das Deutsche, Französische, Italienische, Lateinische und Englische urtheilen, und da finde ich nichts als zerrissenes Werk, das durch so viele Instrumente und Geräusch bedeckt, allerdings nicht ohne Klang seyn kann, aber auch nichts hat, was die Aufmerksamkeit wahrer Kenner ernsthaft beschäftigen könnte, besonders wenn von dem modulatorischen Flusse des Ganzen die Rede seyn sollte. Diess Urtheil sage ich Ihnen, und *nur Ihnen* hiermit frey, weil ich voraussetze, Sie haben mir Ihre Partitur nicht umsonst geschickt, und es sollte mir leid seyn, wenn Sie etwas Schlimmeres dabey dächten, als das aufrichtige Urtheil eines Mannes, der die Kunst in der Kunst sucht und nicht in blendenden Überschriften, die nicht realisirt werden können."

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG,
mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat.

Den 10ten Februar Nro. 12. 1819.

Nachträgliche Bemerkungen zu den vier Gemählden für Musik.

Ja, Herr stiller *Musikcompositeur*, Sie haben meinem Verlangen gemäss, die Ihnen schriftlich mitgetheilten Darstellungen zum Drucke befördert, und sich dieser Sache auf diese Art vollends entladen. Ich hätte auch ferners nichts darüber zu sagen, wenn mich das Geständniss Ihrer Verlegenheit, die ich, wie Sie sagen, durch die Mittheilung meiner Gemählde veranlasst habe, und wesentlich ihre Jugend, von der man allerdings doch etwas in der Folge abwarten dürfte, dazu nicht bewogen hätten. Die hier folgenden Bemerkungen sind sowohl für Sie, als auch für andere, der Kunst der Musik Beflissene, vielleicht nicht undienlich, und Sie mögen das Gesagte keineswegs auf sich allein, sondern im Allgemeinen auf die Ansicht und Wahl bey *Musikcompositionen* beziehn.

Es ist Ihnen, dem eignen Geständnisse nach, so jämmerlich bange geworden diese Schilderungen zu dem Object ihrer Musikbearbeitung wählen zu sollen, da Sie bey genauerer Untersuchung dabey der rhytmischen Sprache nicht ansichtig wurden; aber wie werden Sie staunen, wenn ich Ihnen nun sagen werde, dass Sie von einseitigen Begriffen hingerissen, sich in der Anschauung dieses Gegenstandes gröblich geirrt haben. Es ist aber dieser Irrthum bey den Musikdichtern so allgemein, dass Sie dadurch nicht ausschliessend einer Talentlosigkeit beschuldigt werden dürften.

Die Musik ist eine freye Tochter der Phantasie und der Empfindungen, und bedarf eben so wenig der Beyhülfe der andern Künste, die auch, jede in ihrer Grenze so selbstständig sind, als jene. Die Sprache der Musik sind die Töne, und all die Opernbücher und all die Gedichte, die man ihr zur genaueren Ausbildung vorlegt, ist nur ein ärgerliches Aufdringen zeitgewöhnlicher Unbilden. Die herrschende Sucht, alle lyrische und dramatische Poesie mit Musik auszuschmücken, ist wahrlich der Untergang der wahren Musik und lenkt ihre Thätigkeit so ins Kleinliche, dass daher eine grosse Anzahl solcher Musikcompositeurs entstanden ist, die einzelne Worte, ja sogar einzelne Sylben recht gut in Musik setzen können, indem man aber dabey gewahr wird, dass sie in dieser Stückchenmusik die totale, den poetischen Stoff im Grossen beherrschende Musik gänzlich verloren haben. Es ist wohl ein schönes Ideal, ein so vollendetes Kunstwerk hervorbringen zu wollen, woran alle Künste Theil genommen hätten, allein es sind diese Versuche bisher noch immer nicht ohne Verletzung des Ebenmasses, und nicht ohne Beeinträchtigung dieser oder jener selbstständigen Kunst geschehen; ja es geschieht sogar gewöhnlich, dass wenn sich Dichtkunst und Musik zu einer besondern Wirkung verbinden, beyde Künste an dem Ziele scheitern. Ein Opernbuch, dessen Werth in der dichterischen Sprache besteht, geht bey einer guten Musik gänzlich verloren, denn wer wollte uns glauben machen wollen, dass er die Vorzüge des Gedichts und die der Musik zugleich zu empfangen im Stande sey. Ja, Herr *Compositeur*, wenn Sie auf die reingebildete Sprache eines Gedichts so viel Werth legen werden, so mögen Sie nur immer mit Ihrer Musik im Stillen leben, denn die Welt hat nichts Vorzügliches von Ihnen zu erwarten.

Als ich Ihnen meine vier Bilder mittheilte, ging meine Absicht keineswegs dahin, dass Sie selbe der Sprache nach, sondern dem Gehalte nach für Ihre Musikcomposition benützen sollen. Dieses Ihnen recht verständlich zu machen, sage ich, Sie hätten sich gemüthlich meiner Darstellung hingeben, und Ihre Empfindungen dabey, durch die Kunst der Musik schildern sollen. Diess, was ich durch Worte schilderte, sollte Ihnen nur als ein Erregungs- und An-

haltspunct der Phantasie dienen. Ich habe in diesen Blättern die 4 Jahrszeiten des menschlichen Lebens geschildert, ob man aber dann in Ihrer Musik diese Absicht die ich hatte, wieder erkannt hätte oder nicht, daran sollte Ihnen gar nichts gelegen seyn; denn welcher kunstverständige Mensch sollte von der Musik verlangen können, dass sie uns den Blüthenstaub und die Schneerinden anschaulich machen solle.

Mein lieber junger Herr Musikcompositeur, suchen Sie sich in der Musik so zu bilden, dass Sie sich zu dem *Don Quixotte* setzen und alle die Empfindungen, die bey der Lesung dieses herrlichen Werkes in Ihnen vorgehn, in Musik setzen können; dann werden Sie gewiss auf dem besten Wege ihrer Kunst seyn, und Sie werden uns dann freylich keine musikalische Übersetzung des *Don Quixotte*, aber gewiss eine brave Musik geben. Ja, nochmahls rathe ich Ihnen, hüthen Sie sich vor aller übersetzenden Musik und bauen Sie mit guter Hoffnung darauf, dass diess, was Ihnen in der Kunst mit vollem Herzen gelingt, gewiss nicht schlecht genannt werden kann.

Sie haben so ziemlich alles berührt, was bey unserer Zusammenkunft zwischen uns gesprochen wurde, nur wünschte ich, dass der einen unberührten Sonderbarkeit an mir erwähnt worden wäre, nähmlich, dass ich damahls auch die Meinung äusserte, dass eben so, wie es recht viel der Sprache nach wohlklingende Gedichte geben kann, die weder auf Phantasie noch auf Dichtung Anspruch machen können, es auch eine Musik geben kann, die einen guten Wohlklang und schulgerechten Satz hat, ohne desswegen noch in das Gebieth der Musikkunst zu gehören.

Ich war als Jüngling oft an der Seite des genialischen und gemüthlichen *Mozarts*, und Sie würden es nicht glauben, wenn ich Ihnen sagte, wie er oft von den Eindrücken gänzlich kunstloser Naturen angeregt worden ist, seiner *Composition* Leben und Empfindung zu geben.

Die vollkommenste Freyheit in der Kunstproduction und bey dieser schweren Erringung der Executions-Fähigkeit ein noch empfänglich erhaltenes Gemüth, machen einem zum Künstler, und wer nicht so glücklich ist, mag durch tausend Nebenkünste seinen Mangel bemänteln wollen, bleibt doch nur ein Stümper.

Sollten Sie diese meine hier nachträglichen Bemerkungen einstens beherzigen können, so machen Sie sich, wie schon gesagt, über den *Don Quixotte*, oder über *Shakespears Lear* u. dgl. Ja, sollten Ihnen aber vielleicht *Raphaels* Gemählde, oder die des deutschen *Dürrers* besser zusagen, so *componiren* Sie diese und sind Sie versichert, dass Ihre Musik nicht schlecht ausfallen wird, wenn Sie Ihr Vorbild rein und ganz empfangen und das Empfundene mit wahrer Liebe wieder geben werden.

V. R. Gr.

Correspondenz-Nachrichten.

Venedig; im November und December.

Endlich erschien auch hier die schon so sehnlichst erwartete Oper *Rossinis*: *Armida*, vor einem Jahre für *S. Carlo* in *Neapel* geschrieben, und zwar im Theater *S. Benedetto* — wohin der Zulauf des Publicums ganz ausserordentlich war. Die Poesie von *Schmidt* hat wohl hin und wieder Stellen, die für musikalische Bearbeitung recht gut geeignet sind, aber die Führung ist unwahrscheinlich und unregelmässig. Herr *Schmidt* entfernte sich von dem Wege des grossen epischen Dichters im 1. Acte, und hielt sich im 2. und 3. fast zu sclavisch an das Original, welches hier um so unangenehmer auffiel, da der 2. Act verschiedener Ursachen wegen, hier so zu sagen halbirt werden musste. Die Idee der Sinnbilder der Rache, und der Liebe in der letzten Scene sind zu extravagant, sie ziehten die Aufmerksamkeit der Zuhörer ab, und verwandeln die Theaterscenen zu einer Pulicinellspielerey. Oft bemerkte ich auch, dass, wo das einfache Recitativ stehen sollte, wie z. B. bey Erzählungen, Arien gesetzt sind, während letztere, die ihrer Bestimmung nach bloss Leidenschaften auszudrücken haben, in Recitativ-Form behandelt wurden. Diess wenige indess voraus über das Buch über den Musik-Gehalt drückt, sich ein hiesiges Blatt recht gut mit folgendem aus: *Ornata essa (l'Armida) pur venne dalla musica dell' imaginoso, del divino, dell' incomparabile Rossini, che in tutti Teatri primeggia, che su tutti i cuori impera... Ma strepito, repetizioni!*

Unstreitig steht diese Oper hinter gar vielen seiner früheren Geburten, was Geist, Erfindung und Schwung anlangt. Sie scheint mehr Product des Fleisses und des Studiums eines Mannes zu seyn, der Alles wagt, und aus Spiel setzt, was seiner augenblicklichen Eingebung zusagt. Die Musik ist schön,

kann aber, wenigstens wie sie hier gegeben worden ist, nicht allgemein gefallen. Denn im Grunde ist *Armida* bloss eine Cantate *a 2 Voci*, (*Sopran* Mad *Festa*) und *Tenor* (*Tacchinardi*) mit Chören und einigen Episoden, die, ohne das geringste Interesse zu erwecken, vielmehr die Kraft der Musik zerstören, um so mehr, da alle Stücke sehr lang, und ohne Handlung sind. Wie langweilig z. B. wird das Recitativ, wodurch *Armida* eingeführt wird; das nähmliche gilt von dem höchst einförmigen 1. Finale, wo nun Drohungen, Rache, Blutvergiessen etc. das Sujet ausmachen. Enorme poetische Verbrechen! Wahr ist's, das darin wieder, so wie in allen *Rossini*'schen Opern, ausgezeichnete Schönheiten, besonders in Absicht der Instrumentenbehandlung, angetroffen werden, diese letztere hat er jedoch gegen die *praecepta* eines *Cimarosa* und *Parsiello* der Cantilene vorherrschen gemacht, die daher — so genial sie auch an gar vielen Stellen ist, durch den Instrumentensturm, wie *Schubart* sagt, unbarmherzig verdeckt wird. Die *Ouverture* ist mittelmässig, und sagt gar nichts weder für's Ohr noch für's Herz. Das Quartett der 3. Scene des 1. Actes ist gut gearbeitet, aber unverzeihlich ist es, dass gegen Ende die nähmliche Cantilene die Gefühle des *Godofredo* — der Schmerz ahnet — ausdrückt, während die übrigen Hoffnung zu nähren anfangen Das *Duett* der 7. Scene ist das ausgezeichnetste Stück, es riss alle Herzen hin. Besonders gefiel die *Stretta*: *Cara per te quest' anima* von *Armida* und *Rinaldo* unvergleichlich gesungen. Ich glaube den Verehrern der italienischen Muse einen angenehmen Dienst zu erweisen, wenn ich sie meinem Berichte beyfüge *). Es ist ein Beyspiel der schönsten melodramatischen Sprache, die jemahls existirte. Das *Duett* der 2. Scene 2. Acts ist niedlich; die Musik bey Umwandlung der Scene in den Pallast ein wahres Meisterstück. Der 3. Act hat eine sehr angenehme und ausdrucksvolle Musik. Das *Duett* der 4. Scene mit obligater Violin (welche Sgre. *Foschi* zart zu behandeln weiss) und das *Terzett* der 6. Scene verdienen ebenfalls gerechtes Lob. Aber den Rest, nach dem Verschwinden des *Rinaldo* scheint *Rossini* mit schwacher Hand geschrieben zu haben. Das Finale ist so matt, dass dadurch alle früheren angenehmen Eindrücke gleichsam verwischt wurden.

(Die Fortsetzung folgt.)

*) Dieses Duett folgt mit der nächsten musikalischen Beylage. Die Redaction.

Theater.

Theater nächst dem Kärthnerthore. Am 7. d. M. zum ersten Mahle *Aladin, oder: das Nothwendige*, ein Singspiel in einem Aufzuge nach einem Mährchen des *Sarrazin*, von *I. F. Castelli*, die Musik von Herrn *Gyrowetz*, Capellmeister der k. k. Hoftheater.

Aladin hat dem Kalifen *Harun al Raschid* das Leben gerettet, als derselbe verkleidet geheime Wanderungen machte, und von Räubern angefallen wurde. Der Herrscher will sich dem Erhalter seines Lebens dankbar erzeigen, begibt sich mit seinem Vessir *Giaffar* in *Aladin's* Hütte, beyde in gemeiner Tracht vermummt, und beschliesst dem Armen *das Nothwendige* zu geben. *Aladin* anfangs erschrocken, erkennt bald den Kalifen als seinen Schutzgeist, und begehrt zuerst bloss eine Drachme des Tages, dann ein ordentliches Haus mit schönen Meubeln statt seiner armseligen Hütte. Doch fällt ihm sogleich bey, dass ein hübsches Weib auch unter das *nothwendige* Hausgeräth gehöre, und er trägt seine Bitte dem stets gefälligen *Harun* vor. Auf des letztern Geheiss erscheint *Giaffar* als Sclavenhändler, zeigt dem *Aladin* mehrere weibliche Bildnisse und nachdem sich dieser in seiner Wahl bestimmt, den Schutzgeist *Harun* angefleht, führt der vermeinte Sclavenhändler die schöne *Azelie* in *Aladin's* Hütte und übergibt ihm die Erwählte. *Azelie* findet den ärmlichen Aufenthalt gar nicht nach ihrem Geschmacke, sie möchte lieber wie alle Töchter *Evens* einen Pallast als ein Hüttchen mit dem Geliebten theilen. Da verschwindet, wie durch magischen Zauber, auf des Kalifen Wink, da alles schon früher dazu vorbereitet war, die hintere Wand der Hütte, *Azelie* ist entzückt, *Aladin* naht mit einem reichen Gefolge, selbst in prächtigen Kleidern prangend, *Azelie* gesteht ihm Liebe und eilt sich selbst zu schmücken. Nun glaubt der Kalife seinen Retter belohnt und ihm das *Nothwendige* gegeben zu haben; doch keinesweges, *Giaffar* hatte Recht, nimmer ruhen die Wünsche der Sterblichen. *Aladin* begehrt Verschnittene, um die Geliebte zu bewachen, und verfällt endlich in seinem Übermuthe sogar auf den Gedanken, dass ihm die Hütte seines dürftigen Nachbars die Aussicht hemme, und letzterer als ein armer Schlucker verhalten werden müsse, ihm, dem reichen mächtigen Manne, wenigstens um den doppelten Werth sein Häuschen zu verkaufen. Vergebens stellt ihm *Harun* vor, dass diess Häuschen des Nachbars ganzer Schatz sey, dass man

das Eigenthum ehren müsse. *Aladin* beharrt fest auf seinem Willen, und wird von seinem noch immer vermummt gebliebenen Schutzgeist an den Kalifen gewiesen, der eben in der Nähe sich mit der Jagd erlustigt. Der neue Emporkömmling setzt nun kein Ziel seinen Begierden, *Azelie* ist ihm zu wenig, er will viele Weiber haben und seinen Harem reichlich bevölkern, wogegen, wie billig, die Erwählte sich sträubt. *Harun* naht als Kalife, von *Giaffar* und seinem Gefolge umgeben. *Aladin* stürzt zu seinen Füssen und frohlockt, als er ihn erkennt; aber der Herrscher, *Azelien* erblickend, befiehlt, dass man sie dem *Aladin* um das Doppelte des für sie gegebenen Preises abkaufe und in seinen Harem führe. *Aladin* erkennt sein Unrecht, der Kalife verzeiht, bedeutet ihm jedoch, dass *Azelie* und das geschenkte Landgut schon *das Nothwendige* enthalte, von fernerem Wünschen und ihrer Erfüllung aber keine Rede mehr sey. Diess ist beyläufig der Inhalt des Singspieles, was Herr *Castelli* mit vieler Laune, einer fliessenden Sprache, echt komischem Witze und regem Leben ausgeführt hat. Das Ganze ist anziehend der Beziehung wegen, das Einzelne spricht an, weil es mit Salz gewürzt ist, und stete Steigerung beobachtet wird. Inzwischen lässt sich nicht läugnen, dass das Ende etwas matt sey, was übrigens in der Natur des gewählten Stoffes selbst liegt. Das Ganze hat gerade die nöthige Pracht an Einzügen und Decorationen, erkaltet nie und ist trefflich abgeründet.

Die Musik von Herrn Capellmeister *Gyrowetz* ist originell, höchst lieblich, und den Situationen trefflich angepasst. Schon lange war es der allgemeine Wunsch, dass der Tonsetzer der *Agnes Sorel* und des *Augenarztes* das Publicum, das ihn schätzt und liebt, mit einem neuen Producte seiner Muse beschenken möge. Er ist endlich erfüllt dieser Wunsch, und zwar auf das Beste, denn *Aladin* darf sich den besten Werken in dieser Gattung kühn an die Seite stellen. Melodische Gedanken, gut ausgeführt und geründet, durch eine treffliche Instrumentirung in das gehörige Licht gestellt, streng beobachtetes Mass in allen Stücken, deren keines zu lang, keines zu kurz ist, muntere Laune, die sich dem muntern Süjet immer anschmiegt, Hervortreten der Singstimmen, die kein rauschendes Orchester übertönt, diess sind Vorzüge, welche dieses Singspiel besitzt und die es, nebst der Leichtigkeit der Aufführung, da nur vier Personen erforderlich sind, zum willkommenen Gaste auf jeder Bühne, zum bleibenden Lieblinge jedes Publicums machen werden. Schon die *Ouverture* kündigt den genialen Tonsetzer an. Sie ist charakteristisch ohne Überladung, interessirt durch höchst liebliche Motive, lebhafte Durchführung und reitzt durch pikante Zusammenstellung. Das erste *Duett*, die darauf folgende Arie *Aladin's*, besonders aber das Terzett zwischen den drey Männern verdienen alles Lob. Die Ariette der *Azelie*, ihr Duett mit *Aladin*, die Romanze des Kalifen sind ausgezeichnete Musikstücke und auch die Chöre sind einer besondern Erwähnung würdig, da sie, durchaus neu, stets türkische Musik bleiben, nie zum Janitscharen-Marsche werden.

Das Singspiel wurde mit grossem Beyfalle aufgenommen, der Witz des Süjets traf, die Musikstücke erregten allgemeine Theilnahme, das oberwähnte Terzett zwischen *Aladin*, *Harun* und *Giaffar* musste wiederhohlt werden, Capellmeister *Gyrowetz* wurde am Ende stürmisch gerufen, kurz das Publicum ehrte dankbar einheimisches Verdienst und labte sich an den Gaben herrlicher vaterländischer Kunst.

Die Aufführung ging gut. Herr *Forti* (*Aladin*) war ganz an seinem Platze, sang und spielte vortrefflich; keine der ihm anvertrauten Blüthen ging verloren, er wusste sie mit hoher Kunst geltend zu machen, und schien selbst Freude am Gedeihen zu haben. Dlle. *Wranitzky* entfaltete alle Reitze ihrer Stimme und ihrer Gestalt. Diese junge Künstlerinn gewinnt täglich an Kraft und Fertigkeit; sie verpflichtet das Publicum durch ihr Bestreben zu hohem Danke. Besonders entzückt sie durch sittsame bescheidene, echt weibliche Anmuth, eine schöne Gabe der Natur. Herr *Maier* spielte brav und drang in den Ensemblestücken mit der gehörigen Wirkung seiner kräftigen Bassstimme durch. Der Kalif, Herr *Siebert*, bewies ein sehr löbliches Streben, seinem Gesange wäre vielleicht etwas mehr Kraft, seinem Spiele etwas mehr Leben zu wünschen. Die Chöre und das Orchester gingen besser als gewöhnlich bey ersten Vorstellungen. Warum blieben zwey Coulissen der Hütte stehen?

Dem Singspiele folgte; *die Feyer der Grazien*, ein Divertissement, worin das Balletpersonale seine Vortrefflichkeit entfaltete; Schade, dass *Zephyr* so schwitzte oder vielmehr so geschwitzt hatte.

Wien, bey S. A. Steiner und Comp., Musikhändler.
Gedruckt bey Anton Strauss.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG,
mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat.

Den 13ten Februar | Nro. 13. | 1819.

Über die schlechte Druckerschwärze bey den Noten, nebst einem Project zu einem Zuge nach Indien.

Von F. A. Kanne.

Motto.

Der Humorist meint keinen Einzelnen mit seinem Vor- und Zunahmen, sondern nur die Narrheit im Allgemeinen ist die Zielscheibe seines gutmüthigen Witzes. Desshalb würde es vergeblich seyn, wenn argwöhnische Grübler sich nach den Originalen zu diesen lustigen Handzeichnungen umsehen wollten.

Wenn sich die Welt einmahl herausnimmt, über die Musikhändler zu schreiben, so liegt der Grund darin, weil dieselben auf der Welt und über die Welt so vieles drucken lassen. Hat nicht jeder seinen lebendigen und todten Pressbengel zu Hause in seiner Werkstatt, der die Walzer durch die Walze zieht, und ordentlich abdruckt, als sollten sie fein leserlich werden, um sie dann zu spielen? Wer hat es zu verantworten, dass die Druckerschwärze von so klebriger Natur ist, dass man durch Berührung mit dem Finger manchmahl ein ganzes Trio oder wohl gar eine Austerlitz Coda mit Regen und Donnerwetter herabstreifen kann, und davon so schwarze Hände bekömmt, als ein Lampenputzer, der ein Freund des Öhles und Widersacher der Gasbeleuchtung ist? Wie gefährlich ist diese klebrige Druckerschwärze für Damen, und hat man nicht der traurigen Beyspiele genug, besonders aber das allerneueste Faschingsunglück zu bedenken, dass eine Schöne im weissen Perkal-Gewande in aller Unschuld einen ganz neuen Fopphländler unter den Arm nahm, um ihn brühwarm nach Hause zu tragen und zu studieren; und ehe sie den Kohlmarkt passirt, hatte das neugedruckte Exemplar boshafter Weise schon allen schwarzen Saft gehen lassen, und dem schneeweissen runden Arme, oder dem neumodischen Leibchen *à la Parisienne* eingedruckt, dass alle Ligaturen, *Staccato's*, *Smorzando's*, *Morendo's*, *Stringendo's* neben dem linken Arme in der Gegend des *Busens* so abgedruckt waren, dass mancher Tanzliebhaber im Vorbeygehen das Thema schnell herunterlas, und frisch weg dasselbe noch einmahl componirte, und als seinen eigenen Fopphländler drucken liess? Welcher neue Collisionsfall trat aber da ein, als ein anderer wieder (der auch eben vorbeyging) in besagtem, durch das jetzige Jahrhundert mit vielen Kindsnöthen zur Welt gebrachtem Tanz, die concertante Pause erblickte (durch welche der Tänzer so gefoppt wird, wie einer dem man Kirschen vor den Mund hält, und wenn er denselben recht weit öffnet, nichts erhält als einen kleinen Streich mit der Hand) ich sagte, dass jener die concertante Pause erblickte, und davon so entzückt und begeistert wurde, dass er vergass, auf welchem alabasterweissen, perkalenen Gobelinsgrunde sie abgedruckt war, und in seinem musikalischen Enthusiasmus soweit ging, und schnell mit Hartmuthischem Bleystift ein *crescendo con espressione* noch hinzuschreiben wollte! — Wie erschrack besagter Enthusiast, als er sahe, dass es kein Druckpapier war, auf das er sein *crescendo* schreiben wollte, sondern eine reitzende Schöne, der ihr Vertrauen auf die Musikhändler, und ihre Begierde nach musikalischen *Novitäten* weit theurer zu stehn kam, als ein Faschingsball auf dem Mondscheinsaale!

Welch unsittlicher Vorfall hätte daraus entstehen können, indem die böse Welt so voller Argwohn ist, und jede Kleinigkeit übel auslegt! hat sie nicht schon in einem solchen Anfalle ihrer exegetischen Wuth und Dechiffrirungskunst behauptet, dass die mehrsten Musikhändler zu Pensacola desshalb auf dem Kohlmarkt wohnen, um der wahren Schwärze recht in der Nähe zu seyn; denn was ist schwärzer als Kohlen, wenn keine Dinte darneben steht? Was

schwärzer als Dinte, wenn kein Ofenruss darneben? Was schwärzer als Ofenruss, wenn kein Beinschwarz darneben? Was schwärzer als Beinschwarz, wenn kein gebranntes Elfenbein darneben? Was schwärzer als gebranntes Elfenbein, wenn nicht etwa ein schwarzgallsüchtiger Schriftsteller darneben sitzt? denn aus lauter schwarzer, im Magen nicht verarbeiteter Galle, die nur wie die Schwarzbach durch das Lymphatische System sich ergiesst, wählte ich heute dieses schwarze Thema zum Schreiben, und in solcher Wuth setzte ich durch Vergleichungen die verschiedenen Schwärzen so unter einander, dass nicht allein die genannten, wegen Rangstreit, über einander herfallen und sich einander anschwärzen werden, sondern dass die, welche ich aus Pikanterie nicht nannte: Pech, Chinesische Tusche, und das Schönste: schwarze Augen nun einen Ingrimm auf mich werfen werden, den nichts versöhnen kann, als wenn ich nächstens alle drey in einer besonderen Abhandlung recht herausstreiche und lobe. — Ich breche ab, um ohne Gefahr wieder auf den am Kohlmarkt herumfliegenden Kohlenstaub zu kommen, und frage: haben nicht gallsüchtige Schriftsteller eben daher schon den schlechten Druck, und das klebrige Abfärben der Noten geleitet, weil eben mehr Kohlenstaub als Beinschwarz oder gebranntes Elfenbein darunter ist! Und kann es meine Wenigkeit nicht genau wissen, dass es so argwöhnische Menschen gibt, da ich selbst darunter gehöre, und gar das böse Gerücht noch recht ausstreue? — Wenn ich auf einer Seite etwas Böses stifte, so will ich mich auf der andern aber auch durch Gutes thun wieder weiss brennen. „*Hear him! Hear him!*“ würde das Haus der Gemeinen in London rufen und jeder horchen; ich rufe ganz bescheiden: „Vernehmt und staunet!“

Da *Buffon* in seiner Naturgeschichte — *Macartney* in seiner Beschreibung der Gesandtschaftsreise nach Indien, *Blumenbach* in seinen naturhistorischen Werken — *Bertuch* in seinem Bilderbuche schon behaupten, und noch viele, im nächsten Jahrhundert geboren werdende Schriftsteller darüber schreiben werden, dass der Elephant eine ausserordentliche Reitzbarkeit für die Musik, und besonders für den Klang der Flöte hat, so wäre durch ein leichtes Mittel (das beynahe noch leichter wäre, als jene, welche die Ausrottung der Raubnester, *Algier, Tunis* und *Tripolis* kosten würde) für die Musikverleger so viel gebranntes Elfenbein auf ein Jahrhundert voraus herbey zu schaffen, dass die klebrige Druckerschwärze mit einem Mahle verbessert, und dergleichen Unfälle, als der mit der Dame im Perkalgewande zu *Pensacola*, auf einen Streich vermieden werden könnten. Ich werfe mich auf, so gut als der edle Britte „*Sir Sidney Smith*“ es zu einem grösseren Zwecke that, einen Kreutzzug zu organisiren, der keine geringere Absicht hat, als die Einfangung aller Elephanten, die Einsammlung ihrer ihnen auf gute und schnelle Art auszubrechenden Zähne — was aber noch ausgiebiger, die Aufsuchung und Ausgrabung der von diesen Thieren heimlich in der Erde vergrabenen Zähne.

(Die Fortsetzung folgt.)

Correspondenz-Nachrichten.

Venedig; im November und December.

(Fortsetzung.)

Die Chöre, welche von nicht gemeiner Erfahrung des Meisters zeugen, und die in Neapel so sehr gefielen, wurden grossen Theils verstümmelt, und gestrichen, da sie wegen Mangel tüchtiger Sänger nicht ausgeführt werden konnten. Die Kleider und Scenen waren alt, und hässlich. Die Teufel höchst widrig und schmuzig; wahrlich weder *Milton* noch *Tasso* hat sie so gemahlt! Auch fände man jene Insel der *Armida*, die *Torquato* so lebendig und mahlerisch schildert, hier bey weitem nicht. Im Ganzen hatte also diese Oper ein minder günstiges Schicksal, und wurden daher nur einzelne Acte mit einzelnen Acten des *Othello* in der Folge gegeben, welches hier eine gewöhnliche Sache ist.

Gegen Ende Nov. kam *Agnese* von *Paer* auf das Repertoir dieses Theaters, worin *Tacchinardi* den Part des *Uberto* so gut, als es der Missgriff erlaubte, auszuführen bemüht war. Mad. *Festa* sang diessmahl schwach, und versündigte sich an dem Genius der schönen Oper, indem sie eine Arie, dem Geschmacke nach, aus dem *Turco in Italia*, einlegte. Am 30. schlossen die Opernvorstellungen in *St. Benedetto*, mit einer musikalischen Akademie mit Scenen und mit Theaterkleidern aus *Armida*, *Othello*, und den *Misteri Eleusini* von *S. Mayer*, worans *Tacchinardi* die berühmte gigantische Scene mit ungeheuer stürmischem Beyfall vortrug, und dreymahl hervorgerufen wurde. Er ging noch in derselben Nacht nach *Rom*, und *Festa* zur *Scala* nach *Mailand*.

In S. Luca trieb sich die wahrhaftig mittelmäs-

sige Gesellschaft des Impresars *Zancla* mit den Opern: *Clotilde* (von *Coccia*), der *Cenerentola*, *Italiana in Alghieri*, dem *Inganno felice*, *Barbiere di Seviglia*, *Elisabetta* von *Rossini*, ohne Erfolg herum. Aber eine neue Oper und Farse von *Donizetti* — welcher ein Sprössling der Akademie zu *Bologna* und ein hoffnungsvoller Schüler *S. Mayers* ist, verdienen hier ehrenvollen Platz, obwohl die Aufführung höchst unvollkommen war. Die Musik, seines *Enrico di Borgogna* (*Poesie von Merelli*), so viel bey dem allgemeinen Kriege zwischen den Sängern und Spielenden zu erkennen war, schien geregelt, mit Ausdruck, und machte an Stellen, die gut ausgeführt wurden, Effect. Allein die *prima Donna* Sgra. *Catalani* (die Nahmens aber keineswegs Kunstverwandte der Königinn der Sänger) hatte das unangenehme Ereigniss getroffen, dass sie bey dem Anblick eines so zahlreichen Publicums — welches sowohl der Neuheit des ganz frisch decorirten Theaters, der Oper, als dieser Sängerinn wegen hingeströmt war — ein entsetzlicher Schrecken überfiel, der gegen das Finale in Ohnmacht überging — wesswegen in 2. Acte alle ihre Stücke ausgelassen werden mussten. Sie war früher noch nie auf den Scenen aufgetreten, und zeigte daher nebst einer wenig ausgebildeten Stimme, natürlich viele Unbeholfenheit. Als Concertsängerinn dürfte sie glücklicher seyn. Bey der zweyten Aufführung wurde der junge *Maestro* gerufen.

Eine neue Farse von demselben Dichter und Tonsetzer erschien in der Mitte Oct. zu *St. Lucca*: *una follia*, deren Buch zwar nichts Originelles, aber doch recht gute dramatische Situationen hat. Die Musik ist leicht, lebendig, und mit Erfahrung geschrieben, und erweckte durch gefällige Melodie und ungesuchte Harmonie allgemeine Theilnahme. Man darf sich von *Donizetti*, wenn er seine Studien mit eben dem Eifer fortsetzt, wie er sie begonnen hat, einen recht glücklichen Tonsetzer versprechen, denn wenn auf fruchtbares, wohlvorbereitetes Feld gesunder Same ausgestreut, wenn das Sprossende sorgfältig gepflegt und von jedem Unkraute gesäubert wird, wie es bey ihm der Fall ist, so kann die Ernte kaum anders als gesegnet ausfallen.

Concerte.

Herr N. *Kraft* (Sohn) königl. würtemberg. Kammermusikus, veranstaltete den 10. d. M. Mittags in Nro. 1011 eine musikalische Privat-Unterhaltung zu seinem Vortheile. Wir hörten von ihm ein ganz neues *Concert* in *A-mol* und einen *Boleros* fürs *Violoncell*, beydes gesetzt und gespielt von Herrn *Kraft*.

Ruhe mit dem höchsten Grade von Sicherheit und mechanischer Fertigkeit verbunden, Deutlichkeit und Fülle jedes einzelnen Tones auf diesem schwierigen Instrumente, gepaart mit einer verständigen und mannigfaltigen Bogenführung sind die Vorzüge dieses Virtuosen; dazu gesellt sich noch eine Ungezwungenheit und ein Vortrag, der als Muster gelten kann, er ist nähmlich frey von gewöhnlicher Ziererey, ist edel und verräth reinen und gebildeten Geschmack.

Die Composition des *Concerts* ist mit Einsicht und besonderer Rücksicht aufs Solo-Instrument gemacht. Effectvolle, schwierige Passagen wechseln mit gesangvollen Stellen (letztere besonders im *Adagio*) ab.

Herr *Böhm* spielte ein neues *Pot-pourri* auf der Violine von seiner Erfindung mit der ihm eigenen Eleganz und Lieblichkeit. Die versprochenen Gesangstücke unterblieben, plötzlich eingetretener Hindernisse wegen.

Auch am 8. d. M. spielte Herr *Kraft* im k. k. Hoftheater nächst dem Kärnthnerthor die *Variations* über schwedische Volkslieder von *B. Romberg* mit vielem Beyfalle. — Der sonst uns angehörende Künstler und Landsmann wurde ehrenvoll hervor gerufen. Er kehrt über *Prag*, *Leipzig* und *Berlin* nach Hause, es kann ihm nirgends an belohnender Anerkennung seines eminenten Kunsttalents fehlen.

Literarische Anzeigen.

Repertoire de Musique pour le Pianoforte. Ouvrage périodique composé par M. I. Leidesdorf. 12. Cahiers. à Vienne chez Jean Cappi.

Wenige Liebhaber eines verständigen Clavierspiels dürften vielleicht in unserm musikalischen *Athen* aufzufinden seyn, welche dem angezeigten Werke nicht bereits seit seiner Entstehung ihren vollen Beyfall geschenkt, und sich von Zeit zu Zeit nach dessen Fortsetzung gesehnt hätten. Um nun auch, auswärtigen Kunstfreunden einen kurzen Abriss desjenigen zu geben, womit der so mit Recht beliebte Tonsetzer uns bisher beschenkte, zeigen wir den Inhalt der ersten 12 Hefte an, und entledigen uns somit einer sehr angenehmen Pflicht, da wir von

der Sache selbst aus Überzeugung nur Gutes sagen können und müssen. Nro. 1. *Les Adieux, l'Absence, et le Retour, Fantaisie allégorique;* drey Sätze, *Andante Es-Adagio, As-Allegro, Es-* gefühlvoll, tief empfunden, und jede Saite des menschlichen Herzens berührend. Nro. 2. *Introduction et Rondeau, avec accompagnement obligé de Violon ou Flûte. C-dur.* Sehr heiter und gemüthlich; die Flöte ist recht interessant in das Ganze verwebt. Nro. 3. *Introduction en Fantaisie et Rondeau. D dur.* Nicht minder angenehm, aber noch brillanter, und bedeutender. Nro. 4. *Variations sûr un thême du Ballet: Les noces de Thetis et Peleus D-dur.* Das freundliche Thema ist hier sechsmahl mit Geschmack verändert. Nro. 5 et 6. *Divertissement à 4 mains, Voix, Violon, Guitarre obligés, et Violoncelle ad libitum. D dur.* Eine wahrhaft originelle, ungemein zarte Composition, worin sämmtliche Instrumente nach ihrer Eigenthümlichkeit angewendet sind, und besonders der jedesmahlige Eintritt der Singstimme, welche in Zwischenräumen 4 Strophen der schönen Romanze: *Partant pour la Syrie* vorträgt, von überraschend reitzender Wirkung ist. Nro. 7. *Adagio et Polonaise; D-dur.* Recht lebendig, und humoristisch; für minder sichere Spieler sind mehrere Stellen auch vereinfacht beygesetzt. Nro. 8. *Grand Potpourri.* Beliebte Motive aus *l'Italiana in Algeri, la Clemenza di Tito, la Gazza ladra,* aus den Balleten: *der Zauberschlaf, Aline, die Portraits,* so wie der stets willkommne *Bolleros* reichen sich hier in der schönsten Eintracht, wie für einander geschaffen, die Hände. Nro. 9. *Variations à 4 mains sûr l'air favori: sul margine d'un rio. F-dur.* Das durch Mad. *Catalani's Zaubergesang* geadelte einfache Thema ist hier mit Verstand und reinen Kunstsinn bearbeitet; einer besondern Auszeichnung ist das als *Finale* angehängte *Rondo* werth, welches, precise und feurig vorgetragen, von entschiedener Wirkung auf alle Zuhörer seyn wird. Nro. 10. *Bagatelles.* Ein *Andantino,* ein *Rondeletto — Es-dur —* und ein *quasi Allegretto C-moll* erscheinen unter diesem anspruchlosen Titel, sind zwar Kleinigkeiten dem Umfang, dem innern Gehalte nach aber eben so wenig, als ein *Kästner*'sches Sinngedicht, bestände es gleich nur aus 2 oder 4 Versen. — Nro 11 und 12. *Sonate pathetique — D-moll.* Ganz diesem Charakter entsprechend ist das erste *Allegro* so wie das *Finale* angelegt, und in der That meisterhaft durchgeführt Einen wohlthätigen Gegensatz — gleichsam als Friedens-Vermittler zwischen zwey schlagfertigen Heeren — bildet das sanfte *Adagio — B-dur —* welches sich vielmehr zur milden Schwärmerey hinneigt, Ruhe, stille Ergebung, Zufriedenheit und Duldung ausspricht, und mit allen Farben des Tonreichs jede Leidenschaft treffend bezeichnet. — Da nun mit den hier angeführten 12 Heften der erste Jahrgang dieses in jeder Hinsicht empfehlenswerthen *Repertoire* geschlossen ist, so wünschen wir von ganzen Herzen dem verdienstlichen Unternehmen auch ferneres Gedeihen, und hoffen ja recht bald wieder das Vergnügen zu geniessen, dem fleissigen Tonsetzer durch die gerechte Würdigung seines Talentes unsere innige Hochachtung bezeugen zu können.

Second Concert pour le Violon, accompagné de grand Orchestre composé et dédié à Monsieur le Comte Onuphre Wieniawsky par I. Kaczkowsky. Oeuv. 17.

Air varié pour le Violon accompagné d'un Violon, Alto et Basse par I. Kaczkowsky. Op. 18. Beyde Werke aufgelegt bey *S. A. Steiner et Comp. in Wien.*

Zwey Compositionen, wo die Individualität des Instruments in ihrem höchsten Glanze dargestellt ist, — wo zugleich innerer Gehalt und geläuterter Geschmack sich die Hand biethen, kurz ein Gemählde, schöner und erhabener Empfindungen, wo Alles aufgebothen worden ist, um ihnen das Gepräge der Vollendung zu verleihen. Dürfte man jederzeit den Spieler nach seinen Compositionen beurtheilen, so müsste man hier den Herrn *K.* alle Vorzüge eines grossen Violinspielers einräumen, besonders aber wird zur Ausführung obbenannter Werke viel Gewandtheit in allen Theilen des Griffbretes und eine starke Faust verbunden mit einem sehr gedehnten Bogenstrich vorausgesetzt, wenn der Totaleffect nicht leiden soll. Stich und Papier sind schön.

Randglosse.

Es gibt leise, unendlich zarte Lieder, die wir nicht hören, wenn sie von der Lippe kommen, die gleichsam erst vom Echo ergriffen, nochmahls ausgesprochen werden müssen. Wenn das leise Lied verklungen ist, und uns von jenseits herüber spricht, so ist es erst für uns gestaltet, wir erbauen die Auflösung noch einmahl, und bilden nun das Lied, das wir singen und lieben

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG,
mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat.

Den 17ten Februar — N^ro. 14. — 1819.

Über die schlechte Druckerschwärze bey den Noten, nebst einem Project zu einem Zuge nach Indien.

(Fortsetzung.)

Mein Plan ist folgender:

Jeder privilegirte Musikverleger und Drucker (denn es gibt deren auch solche, welche nicht drucken) zu *Pensacola* stellt zu dem auszurüstenden Heere einen brauchbaren Mann zu Fusse, der mit Montirung, Waffen, und Empfehlungsbriefen an indische Grosshandlungshäuser wohlversehen ist, der aber nothwendig mit einer für den indischen Himmelsstrich passenden Leibesconstitution ausgerüstet, und so organisirt ist, dass ihn die Ceyloner und Candysche warme Luft nicht gleich umbringt, oder zum Marodeur macht. Die Montirung muss, wie bey einem musikalischen Kriegszuge ganz natürlich ist, mit einem *decrescendo* versehen seyn; das heisst, sie muss so eingerichtet seyn, dass, je näher man dem Königreich *Candy* und der Insel *Ceylon* kommt, dieselbe durch ein Abnehmen immer dünner und der Sonnenhitze anpassender wird. Für den Zug durch Deutschland schlage ich pappendeckelne Rüstungen vor, *) welche aus *alten* zusammengeleimten Symphonien und Quartetten oder anderen verlegenen Verlagsartikeln ohne Aufwand hergestellt werden können, da mancher doch an solchen Vorrath haben wird. Je näher wir dem mittelländischen Meere kommen, um so milder wird die atmosphärische Temperatur, und da wird es denn rathsam seyn, auf leichtere Montirung zu denken, und das erste *decrescendo* anzubringen. Nähmlich, da liefert eine jede Handlung die überflüssigen, halbsteifen und farbigen Umschläge von solchen Musikjournalen, die etwa nicht recht im Handel gehen wollen; daran wird auch kein Mangel seyn! da der Zug durch Unter-Italien geht, so kann man nach Bedarf, und bey grösserer Wärme leicht auf dem Marsch noch einiges nachschaffen, und etwa in manchen Städten alte Clavierauszüge oder Partituren alter italienischer Opern, die durch den heutigen Geschmack verdrängt sind, in ganzen Massen d. h. nach der Quadratklafter oder magazinweise aufkaufen, und daraus Mäntel nach Venetianer-Art machen lassen; weil dieser Stoff wegen seiner luftigen und durchsichtigen Natur für die Calabrische Hitze weit mehr geeignet ist, als ein Bedeckungsmittel zu dienen. Auch wird durch italienisches, beschriebenes oder bedrucktes Notenpapier nicht so leicht ein Mücken- oder Gelsenstich dringen, weil es erstlich fest ist, weil es zweytens mit vielen *Fermaten* (grossen Puncten mit einem Schwibbogen) versehen ist, wovor die Gelsen erschrecken — weil drittens viele *Inganni* darin vorkommen, wodurch die Gelsen verführt und irregeleitet werden, und weil man viertens durch häufige Ausweichungen selbst in den Stand gesetzt wird jedem Stiche leicht auszuweichen. Wir müssen das dritte *decrescendo* der Montirung bedenken, nähmlich wann wir den Canal von *Sues* vorbey, das rothe Meer passirt sind, und dann zu Lande Asien durchmarschiren, wo wir uns dem Elephantenlande nähern, und diesen unschuldigen, und nichts böses ahnenden Thieren gleichsam auf den Rücken kommen. Da wird nun freylich die Hitze etwas penetrant werden, und ich rathe um so mehr zu kühler und leichter Kleidung. Alte oder neue gedruckte Flötencompositions-Maculatur wird der kühlste Stoff seyn,

*) Hier werden die, welche sich mit Geographie und Landkarten viel abgeben, mir einwenden, dass es eine Art Unsinn sey, von Pensacola in Florida über Deutschland, und nicht über Helena und das Cap zu marschiren, weil sie nicht bedenken, dass es in Nordamerika beynahe alle europäischen Städtenahmen gibt, z. B. Frankfurt, Edimburg Birmingham etc. Hieraus folgt, dass es eben so gut ein Pensacola geben kann, in Deutschland, wenn wir es auch noch nicht entdeckt haben.

aus dem man seiner Breite und Formlosigkeit wegen, eine Art indischen Schleier zusammen nähen könnte, und welcher aus unzähligen Gründen beynahe ganz passend für die Mannschaft seyn würde. Ich will doch versuchen diese *innombrable Qualität* und diese *incommensurable Qualität* aufzuzählen und zu messen. Indem wir aus Flötencompositions-Maculatur uns Schleyer, Pantalons und Turbans machen lassen, sind wir zugleich mit allem Musikvorrath vom Kopfe bis zum Fusse bekleidet, dessen wir zur Unterwerfung und Besiegung der Elephanten so nöthig haben. Denn was bey uns Maculatur ist, wird ganz wahrscheinlich der Elephanten-Natur nach ganz neu seyn, und für sie alle Reitze besitzen, welche musikalische Novitäten so charakterisiren.

Welch ungeheurer Vortheil entspringt nicht aber für unsere kriegerischen Operationen daraus, dass wir nun bataillonweise durch die Ceylonschen Wälder marschiren können, und einander die Flötenmelodien von dem Mantel, Turban, oder gar von den Pantalons *) während dem Marsch ablesen, und die Elephanten durch die herabgeblasenen rührenden *Adagios*, *Capricen* und *Serenaden* so bezaubern können, dass sie gerührt werden, in sich gehen, alle vier von sich strecken, und uns in bezauberter Ohnmacht ihre schönen Zähne gutwillig überlassen. *Plaudite*, ihr Drucker! das gibt dann eine Schwärze die nicht mehr die Farbe lässt! — denn wenn ich auch annehmen wollte, dass man sich die Noten auf seines Vordermannes Rücken mit Stecknadeln befestigen kann, um so im Marsch zu blasen, und anzurücken, so könnte sich leicht der traurige Fall ereignen, den man doch vorher bedenken muss, dass ein Ceylonscher Windstoss sich erhübe, und das Blatt mitsammt dem reitzenden *Solo* davon führte, und in den indischen Ocean tauchte. Ob nun gleich verwandte Elemente einander nicht schaden, und wasserreich besonders die Flötenmusik ist, ich meine die schlechte, so könnte das beissende salzige Wasser im indischen Ocean, das viel Koch- und Glaubersalz bey sich führt, den schwimmenden und benetzten Musikalien sehr schaden, und die Mit- und Nachwelt so leichtsinniger Weise um allen Vortheil und Nutzen gebracht werden, den sie auf diese gute Art noch daraus hätte ziehen können.

(Die Fortsetzung folgt.)

*) Die Biegung in den Kniekehlen nehme ich aus. Auch ist noch ein wichtiger Collisions-Fall zu bedenken, der einen vorsichtigen Commandanten schon im voraus aufmerksam machen, und zu tiefem Nachdenken zwingen muss, zu bedenken, nähmlich: dass beym Abdruck des Adagios auf das Papier, und dessen Verarbeitung zu Pantalons, am Hintergrunde das Ganze aus einem Stück seyn muss, sonst würde nicht Zeile auf Zeile passen, ferner weil auf diese Art der Gesang bisweilen bis über die Huften geführt wird, und der Hintermann die ganze Strophe nicht würde lesen konnen, so muss bey der Armee-Druckerey die Einrichtung getroffen werden, dass auf allen Pantalons die Melodie gleiches Verhaltniss hat, und wenn bey einen die Melodie auf den rechten Schenkel seitwärts kommt, dass diess bey allen gleichförmig beobachtet seyn muss. Hierdurch wird der schöne Zweck erreicht, dass ich als General in der Partitur nachlesen und tactiren kann, und in dem Augenblicke, als die Melodie nach der Seite der Hüfte kommt, commandire ich: „Die Armee soll *en masse* das Hintertheil hin und her schwenken!" Durch diese allgemeine Wendung der Hüfte bekömmt nun jeder Hintermann seine Melodie zu sehen. Doch ist zu bemerken, dass die Armee nicht im Marsch innehalten darf, sondern sich schnell wie in der Wiege wieder rechts drehen muss. Diese Schwenkung wird 6mahl wiederhohlt, und dann geht der Mann wieder gerade, mit seinem Hintertheil vorwärts. — Und hiermit wäre auch dieser Verlegenheit abgeholfen!

Correspondenz-Nachrichten.

Venedig; im November und December.

(Fortsetzung.)

Im Oct. gab die Virtuosinn auf der Violine *Giulia Pallavicini* in diesem Theater einige Concerte, welche jedoch wenig besucht waren. Die Künstlerinn erntete in jedem gerechten Beyfall.

In *Padua* schlossen die *Cenerentola*, und die *Farse*: *i Virtuosi delusi*, von *S. Maier*, die Herbstopern.

Mailand hatte die alte Oper des *Fioravanti*: *La moglie di due mariti* auf dem Repertoir. Es ist überflüssig hierüber zu sprechen, nur aber muss ich bemerken, dass diess seine erste Probe war, die er als Operncompouist ablegte. Schade, dass so viele moderne Flickwaare hineingezwängt wurde, und nichts als der Wunsch übrig blieb, die Oper in ihrer Originalität zu hören. Sgra. *Marcolini* war die Zierde, nächst ihr stand der brave *Buffo Zamboni*, der Bassist *Zucchelli*, dem es jedoch noch an Kunst fehlt, wird bey fortgesetztem Studium Glück machen, da er eine sehr gute Stimme hat Der Ballet: *L'ingegno Supera l'età* fand Beyfall. *La Clemenza di Tito* von *Mozart* (im Oct.) gefiel ungeachtet. Sgra.

Camporesi, (*Sesto*) und *Festa* (*Vitellia*) *Crivelli* (*Tito*) gab, nur mässig. Darüber nächstens.

Zu *Florenz* gefiel di Oper: *Agnese* so sehr, dass sie auf allgemeines Verlangen auf dem Repertoir bleiben musste; die Italiener nennen die Musik, *Musica del cuore*, und haben Recht. Ferner gab man: *il Philosopho* eine Farse von *Mosca*, welche die Herbst opern schloss. Sie muss jedoch nicht besonders Beyfall gefunden haben, da die Florentiner-Zeitung die Bemerkung macht, es wäre gut gewesen, hätte uns der Impresar den süssen Mund, den uns die gefällige Musik *Paers* machte, nicht damit verdorben. Dafür hatte im *T. Cocomero Mayers* neuere Oper: *Atar* allgemeinen Beyfall. Mad. *Pinotti* als Musico glänzte darin, wie gewöhnlich. Über den Ballet der *Pergola*: *Gualtieri duca d'Atene* genügt hier zu bemerken, dass er ziemlich gefiel.

In *Faenza* gefielen die *Riti d'Efeso* von *Farinelli* wie überall. Sgra. *Albertini prima Donna*, erst aus der Schule von *Bologna* getreten, hatte ermunternden Beyfall, und verspricht Vieles für die Kunst.

Bologna. Im T. *del Corso* wurde bey dessen Wieder-Eröffnung *la Lusinghiera* bey gedrängt vollem Hause gegeben, allein an dem Beyfalle fehlte es sowohl dieser, als den nachfolgenden Opern: *La Contessa di Collo erboso* von *Generali*, und *il testamento di 600,000 Franchi* von *Farinelli*. Dem Publicum wollte auch der Geschmack der Restauration nicht gefallen.

Rom. *Sargino* von *Paer* hatte bey der ungünstigen Aufführung mit mittelmässigen Sängern kein günstiges Schicksal, doch nennt die dortige Zeitung die Musik sehr schön, und tief gedacht. Dem Vernehmen nach ist auch *S. Mayers* neueste Oper: *Danao* zu Grunde gegangen. Nächstens mehr davon.

Neapel ist unstreitig in der neuesten Zeit die musikalisch wichtigste Stadt von ganz Italien, diess beweisen sowohl das immer reich bestellte Repertoir, als die trefflichen Künstler jeder Art, die dahin berufen werden. Die Herbstopern schloss *Lodoiska* von *Maier*, worin *Pisaroni* dortlandes zum ersten Mahl auftrat, und durch ihren Gesang, der ganz eigens merkwürdig, und wohlthuend anzuhören ist, allgemeine Theilnahme erweckte. Der Vortrag ihrer Recitative ist meisterhaft, in den Arien entwickelt sie einen kraftvollen, reinen Ton, und die Verzierungen weiss sie mit Sicherheit und Geschmack anzubringen.

Im Theater *del Fondo* setzte man die Vorstellungen der Oper: *il Matrimonio Segreto* von *Cimarosa* fort.

In *S. Carlo* gefiel der Ballet: *il Flauto magico* von *Taglioni* mit der Musik voll Wahrheit und Genie, von *Mercadante*, einem Schüler des königl. Collegiums, ausserordentlich. Mit einem eigenen jugendlichen Feuer individualisirte dieser junge Maestro die Züge, die *Mozart* in der Oper so göttlich charakterisirte. Jener M. hatte die Ehre hervorgerufen zu werden.

Endlich erschien wieder eine neue Oper von *Rossini*. Dieser Componist, den des Genius Blick, als er geboren wurde, mit einweihendem Lächeln sah, ward jetzt mit Hintansetzung seiner bisherigen oft unangenehm affizirenden Geräuschmanier, zum lieblichen Tondichter der Zartheit und Anmuth. Der *Marchese Berio*, welcher schon lange den Plan zu einer lyrischen Oper hatte, verband sich diessmahl mit *Rossini*, und schrieb ihm so recht in die Hand, und lenkte ihn unvermerkt auf jene einfachedle Bahn, die letzterer fast verlassen zu haben schien. Auf solche Art entstand die lyrische Oper: *Ricciardo e Zoraide*, die, wie die dortigen Zeitungen sagen, wieder Glück machte.

(Der Beschluss folgt.)

Literarische Anzeigen.

1) Grosses Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell, verfasst und der Gräfinn *Nadasd* gewidmet von *Anton Halm*. 25. Werk, *Wien*, auf Kosten des Verfassers (Preiss 8 fl. W. W.)

2) *Sonate* für Fortepiano mit Violoncell- oder Violinbegleitung verfasst und dem Grafen *Brunswik* gewidmet von eben demselben. 13. Werk. *Wien*, auf Kosten des Verfassers. (Preiss 6 fl. W. W.)

Verfasser hat durch die Herausgabe dieser beyden Werke dem Publicum ein angenehmes Geschenk, sich selbst aber Ehre gemacht. Düstere Schwermuth, durch welche helle Sonnenblicke freudiger Ahnung schimmern, ist der Charakter beyder Compositionen, der, gleich Anfangs entschieden dargestellt, durch die ganze Reihe der Töne und Accorde weht. Im Trio bemerkte Ref. mit Vergnügen, dass die zwey begleitenden Instrumente stets ihren eigenen Gesang führten, und die Ideenfolge auf eine kunstreiche Art immer herstellten; auch hat Verfasser mit vieler Umsicht den Gesang meistens den Saiten-Instrumenten, für die er sich auch eignet, anver-

trauet, das Pianoforte aber springen und laufen lassen; doch *ne quid nimis*, letzteres ist in sehr reichlichem Masse geschehen, wodurch der Vortrag schwierig wird, ohne dass vielleicht die überwundene Schwierigkeit die angewandte Mühe ganz vergelte. Es gereicht indessen dem Verfasser zum Verdienste, dass er sich selbst und seiner Neigung, nicht der Mode gehuldigt; auf letzterem Wege wäre es ihm vielleicht nicht gelungen ein Ganzes zu liefern, und er gleicht hierin den Klügern unter *Eva's* Töchtern, die vom neuesten Geschmacke nur *das* annehmen, *was* sie kleidet. Die Violine und das Violoncell lässt Verfasser oft im *unisono* fortschreiten; *Ref.* erkennt in gewissen Fällen die eindringende Wirkung eines solchen Ganges, möchte aber die häufige Wiederhohlung desselben um so mehr weniger ganz billigen, als Verf. ihrer nicht bedurfte, da beyde Werke mit sehr vielem Fleisse gearbeitet sind und manche Gedanken durch ihre treffliche Ausführung Leben und Frischheit erhalten. In den Accorden ist sehr viel Fülle, und jeder Kunstkenner wird gewiss die Schwierigkeit einsehen, bey so volltönenden Harmonien ganz rein zu schreiben. Herr *Halm* hat diese Klippe glücklich überwunden, ein Paar sehr verzeihliche Nachlässigkeiten etwa ausgenommen. Das Ende des *Trio* scheint *Ref.* nicht ganz mit dem Übrigen zu harmoniren; diese tändelnde Ausführung des sonst gut gehaltenen Themas in *C-dur* ist, dünkt es, nicht an ihrem Platze, denn süsse Melancholie wird wohl zur bescheidenen, nicht zur hüpfenden Freude. Wäre noch ein Wunsch erlaubt und warum nicht, da Verf. noch Vieles und Gutes schreiben kann und schreiben wird? — so möchte *Ref.* mehr Pausen in der Begleitung zählen; mit grösserm Gewichte und mehr Bestimmtheit träte sie dann hervor. In der *Sonate* ist der Charakter fast noch entschiedener, als im *Trio*, und die Ausführung eben darum klarer, richtiger, netter, weil sie beschränkter ist. Überhaupt, sey es hier im Vorbeygehen und ohne die mindeste Beziehung gesagt, sind die neuern *Sonaten*, *Trios*, *Quartetten* u. s. w. fast alle viel länger und gedehnter als die alten Meisterwerke *Mozart's*, *Haydn's* und unseres grossen *Beethoven* frühere Arbeiten. Deutet diese Weitschweifigkeit auf eine blühendere Phantasie, grössern Reichthum der Gedanken? ich glaube nicht; früher schwebte Ein Gedanke dem Tonsetzer vor, diesen führte er aus und sein Stück war zu Ende, sobald die Ausführung erschöpft war; jetzt werden zehn Gedanken zur Schau gebracht und verschwinden wie Marionetten; wir trinken viel Eichel- und Prager-Kaffeh, der nicht stärkt, nicht belebt; früher gab man nur Eine Schale, aber in Moka war die aromatische Bohne gewachsen. — Das *Rondo* der *Sonate* ist sehr lieblich, und die Violoncellparthie im Ganzen trefflich gehalten; die hinunterlaufenden Passagen zwischen den beyden Aushaltungen im ersten Theile des ersten Stückes lassen da und wo sie sich wiederhohlen nicht am Besten; das Ganze wird aber gewiss jedes tiefere Gemüth ansprechen und nicht bloss die äussern Organe erschüttern. Beyde Werke sind nicht ganz frey von jeder Annäherung an fremde, besonders an *Beethoven's* Manier; man sieht, dass dieses grossen Tonsetzers Werke die ersten waren, die tief in Herrn *Halms* Gemüth gedrungen sind, und dazu kann man ihm Glück wünschen. Herr *Halm* ist aber viel zu selbstständig, als dass er auch nur von ferne sich Nachahmungen erlaubt hätte; *Beethoven* war einiger Massen sein zweytes Ideal, nie sein Vorbild, sein Original. Bey seinem Eintritte in das Gebiet der Tonkunst kann im Allgemeinen der junge Adept einem unter vielen Statuen Wandernden, nicht ganz Nüchternen verglichen werden. Da stehen die hehren Bildsäulen *Mozart's*, *Glucks*, *Beethovens*, *Haydns*, *Cherubinis* u. vieler anderer Halbgötter; der Lehrling kann gehen, aber das Licht blendet, die Besinnung verlässt ihn und oft statt seinen eigenen Weg sich zu bahnen, hält er sich bald hier, bald dort an; jede Statue kann ihm zur Stütze dienen, jeder lässt ihm etwas von ihrer Farbe auf dem Gewande, nur Eine nicht, *Mozarts* Bildsäule ist spiegelglatt, neben ihr ein Abgrund, wer an ihr sich lehnt, sinkt hinunter in die Tiefe. Herr *Halm* hat *Beethovens* Statue berührt, aber sie gab ihm Kraft, er schreitet nun auf eigener Bahn weiter, und die Kunst erkennt dankbar sein Bemühen.

Verbesserungen.

In Nro. 9. d. Z. beliebe man, Seite 70 (Theater Leopoldstadt) 18. Zeile, statt: nun die bekannten, dafür, nur die bekannten etc. zu lesen; auch sind ganz am Ende dessen, Seite 71, Zeile 15, die Worte: sehr angenehm zu versinnlichen, welche diesen Artikel schliessen, gefälligst hinzuzusetzen.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG,
mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat.

Den 20ten Februar — Nro. 15. — 1819.

Über die schlechte Druckerschwärze bey den Noten, nebst einem Project zu einem Zuge nach Indien.

(Fortsetzung.)

Denn da die Elephanten doch nach ihrer Individualität, einer mehr Reitzbarkeit der Nerven als der andere haben, so muss ich natürlich darauf bedacht seyn, dass jeder Mann in unserer musikalischen Armee auf seinem Rock oder Hosen ein anderes Tonstück oder Solo abgedruckt hat, damit man dann Bataillonweise anrücken, und alle zugleich in schöner Harmonie und Ordnung blasen können. Jeder Elephant wird sich dann schon *à piacere* sein ihm am meisten rührendes und seiner individuellen Stimmung zusagendes Tonstück herauswählen, und ihm vorzugsweise seine Aufmerksamkeit schenken. Denn da sich beynahe vermuthen lässt, dass diese Thiere mit den Regeln der jetzigen Generalbassschulen (von denen viele nicht mehr, als Corporalbassschulen sind) nicht eben sehr bekannt seyn werden, so dürften die etwa eintretenden *Quinten* und *Octaven* und andere Querstände eben keinen grossen Eindruck auf sie machen. Auch lässt sich dieser Übelstand ganz vermeiden, wenn man sieben Mann hoch marschirt, und jeden aus einer andern Tonart blasen lässt. Freylich werden manche nicht daran wollen, aus *B*-Tonarten zu blasen; aber im Kriege gilt Noth für Recht, und der zu Erhaltung der Subordination eingeführte Corporalbass oder besser Stock wird sie schon rein greifen lehren. Im Grunde aber lässt sich von dem gutmüthigen Charakter der Elephanten vermuthen, dass sie sich aus unreinen *B*-Modulationen nicht so viel machen werden: auch verdeckt die Menge der auf einmahl geblasenen Tonarten, und die Verschiedenheit der Tonstücke, die *Smorzando's*, *Crescendo's*, *Ritardando's*, und *Staccato's*, nicht einen kleinen Bock, und wärs auch ein Elephantenbock, der sich so mit einschleichen könnte. Da überhaupt auch Persien an Indien gränzt, wer weiss, ob diese Thiere nicht mit jenem maroccanischen Gesandten einerley Geschmack haben, dem auch das Stimmen besser gefiel, als die *Symphonie*. Nur müsste man bedacht seyn, dass lauter *Adagios con espressione* gespielt würden, denn wenn sich etwa ein Flötist mit einem Todtenmarsch, *Marcia d'un Eroe*, oder Kriegslied blicken liesse, könnte leicht der Fall eintreten, dass der kriegerische Geist dieser Thiere geweckt würde, und sie umkehrten, und auf uns alle losgingen. — Da ich so vorsichtig zu Werke gehe, und alle möglichen und unmöglichen Fälle schon im voraus bedenke, so wird jeder Interessent, dem ein muthiges Herz für grosse kriegerische Operationen im Busen schlägt, auch leicht einsehen, dass er in des Himmels Nahmen seine Haut mit zu Markte tragen kann, weil ihm sicherlich nichts geschieht, als was mir etwa nicht im voraus eingefallen wäre; doch könnte ich *dafür* nicht verantwortlich seyn. Ich sehe es schon im Geiste, dass mein sorgsam ausgedachter Plan das Herz manches jungen angehenden Musikliebhabers bezaubert, als da sind: die noch nicht *per alapam emancipirten* (freygesprochenen) Kinnpolirer (weil sie mit ihrem stumpfen Stahl das Kinn so lange raspeln, bis eine blutrothe Politur sichtbar wird) — ferner einige baumstarke Musikdilettanten, die mit ihren Händen die ganze Woche zappeln müssen, um die Bäume des Waldes, die Breter des Baumes — die Säne der Viehhändler, die Borsten der Säue — die Ochsen der Weide, die Häute der Ochsen — die Pferde des Stalles, die Sattel und Zäume der Pferde — die Kleider der Menschen, die Risse der Kleider — die Hufe der Pferde, die Eisen der Hufe — die, sagte ich vor einer halben Stunde, mit ihren Händen die ganze Woche zappeln müssen, um diess alles zu verarbeiten. Alle diese, und noch 3000mahl mehr höre ich in allen Gassen ihre rühm-

lichen Musikbestrebungen anstellen, um die sichere Stunde zwischen 10 und 12 Uhr, am Sonntagsmorgen. Ich sehe Euch edle Jünglinge entflammt von meinem weitaussehenden Plane, und besonders bemerke ich eine kühne Begeisterung auf dem Antlitz einiger rüstigen Drechslergesellen, weil diese erstlich ein sichtbares Streben nach Rundung haben, und zweytens eine solche *Attraction* zum Elfenbein in sich tragen, dass es ihren braven Meistern oft selbst unerklärbar wird. Ich sehe wie Ihr das Winkelmass, den Hobel, das Speckmesser, die angefangene Schuhbürste, das Schlagbeil, den Lohkorb und die schweren Juchtenstiefeln, die Striegel und das Fischtrahnfläschchen, die Schere und die Nähnadel, den Hammer und den Ambos, ich sehe, wie ihr diess alles Euren erstaunten Meistern hinwerft, und eure ganze *Fortune* im Stich lasset, Euch in ein Magazin begebt, und das nöthige Materiale zur Montirung aussucht, um Euch unter meine Fahnen zu begeben, und den herrlichsten Kreutzzug vollbringen zu helfen, der vielleicht jemahls erdacht wurde, oder nicht. Ich sehe manch muthiges Auge flammen, das bey dem Aufrufe zu *Algiers* Vernichtung sanftmüthig und trocken blieb, ich sehe wie mancher sich sogar noch um eine Flöte mit vielen Klappen bemüht, sie kauft, endlich gar spielen lernt, und bereit ist, zwar nicht sein Blut zu verspritzen, aber seinen letzten Athemzug zu verblasen für das Wohl und sichtbare Heil aller Noten-Drucker-Leser und Spieler. Schön ist Eure Begeisterung und rührt die menschliche Seele zur Bewunderung, welche darin die Bürgschaft findet, dass noch nicht alle Spannkraft zu grossen Thaten in Euch erloschen ist, und dass die tägliche Mühlradmässige Beschäftigung und gewinnsüchtige Pfiffigkeit noch nicht alle geweihten Funken in Euch abgetödtet hat.

(Die Fortsetzung folgt.)

Correspondenz-Nachrichten.

Venedig; im November und December.

(Beschluss)

Bey Gelegenheit der zweyten Vorstellung circulirte im Publicum ein Brief, welcher der erste von denen seyn soll, welche die verklärten grossen Geister der Harmonie aus dem Elysium an *Rossini* senden, und ihn ohne Zweifel auf eine feine Art an jene classische Zeit und den damahligen Stand der Kunst erinnern, ohne dass jedoch seinen Vorzügen dadurch zu nahe getreten würde. Der erste ist von *Dom. Cimarosa.* Dieser wünscht ihm Glück, dass er endlich der fremden barbarischen Manier entsagend, und fremder Verzierungen sich schämend dem wahren Geschmack wieder zu huldigen anfange. Es werden die Verdienste des Grafen *Berio*, der ihn auf den wahren Weg zu bringen sich bemühte, und ihn überredete, den heutigen sclavischen Fesseln zu entsagen aus einander gesetzt. Die Introduction lobt er ganz besonders, und sagt, sie mahle unvergleichlich die sanfte Ruhe der Natur, und bereite das Gemüth durch die einfachsten fasslichsten Melodien, vor, um wie man sagt, gleich Anfangs die musikalische Seele zu wecken, und sie mit ins Interesse zu ziehen. *Paesiello* heisst es weiter, der Mahler der Liebe, der zarte und leidenschaftliche *Piccini* freuen sich, und preisen R—s herrliche Melodien. Zwischen *Durante* und *Jomelli* ist Streit hinsichtlich des 1. und 2. Actes entstanden, *Cimarosa* verspricht ihm jedoch von dem Urtheile dieser Männer Kenntniss zu geben, auch Bemerkungen des *Metastasio* und *Bibiena* über die Oper beyzufügen. Nächstens *mein* Urtheil über diese Oper.

Nachtrag zu Venedig.

Zwey neue Opern wurden gegen Ende Novembers gegeben, die Erwähnung verdienen.

In *S. Benedetto*: *Il Principe della nova China. Semiseria* von *Trento*, gefiel nicht wegen der Unpässlichkeit der *prima Donna Angeloni*, die 2 Tage hernach in ein Nervenfieber verfiel, und kurz darauf gestorben ist. Über die Musik werde ich nächstens das Urtheil geben — wenn die Oper nochmahls gegeben werden sollte.

In der *Fenice* wurde bey ihrer Eröffnung die grosse *Seria*: *Elisabeta di Derbyshire* von *Carafa* aus Neapel (Dichter *Peracchi*) mit dem Ballete: *Mirra* gegeben. Das Buch ist nach *Schillers*: *Maria Stuart* geschrieben; es ist auffallend, das hier, wo es sich um den Tod der *Maria* handelt, die Liebesepisoden des Grafen von *Lester* unzweckmässig genug zur Hauptsache gemacht worden sind, welches den Charakter der *Tragödie* völlig verschleyert, *diese* erkennt man wenigstens gewiss nicht! — aber warum soll ich mich länger bey einem dramatischen Unding aufhalten?

Die Musik des Talentvollen *Carafa* biethet recht viele schöne Ideen dar, und gibt von seiner Kunst und Phantasie erfreuliche Beweise — wesshalb sie allgemeinen Beyfall erhielt. Vorzüglich niedlich sind

seine Melodien, die meistens harmonisch-reich unterstützt sind; vorzüglich gefielen die Scenen und Arien der *Prima Donna* — *Mad. Fodor* — dieser allerwärts bekannten classischen Sängerinn, die Ensemble-Stücke und Finalen, deren erstes jedoch ermüdend lang war — in der Folge aber abgekürzt wurde. Auch Sgra. *Bonnini*, zweyte *prima Donna*, und Sgra. *Brizzi*, in der Rolle des *Musico* (früher Castraten) bothen ihre glänzenden Talente auf, um der Oper den Sieg zu verschaffen. Der Tenor *Bolognesi* war für den Raum des grossen Theaters zu schwach. Der Ballet *Mirra* hatte jedoch ein minder günstiges Schicksal — woran nebst den eigenen Fehlern, auch die höchst mittelmässige Musik Schuld war.

Die Oper machte, wie gesagt, Glück; für den Kenner aber, der darin vergebens einen Totaleindruck sucht, die Herrschaft der Instrumente über die Sänger an vielen Orten bemerkt, und sieht, wie so selten der eigentliche Charakter der gegebenen Situation musikalisch richtig ausgedrückt ist, und auf die Vermuthung gerathen muss — als habe der *M.* die halbe Musik bereits schon im Reise-Koffer liegen gehabt (was man hier *Musica di paulo* nennt) — biethet sie Stoff zu strengeren Bemerkungen dar. Wozu aber heutiges Tages diese, wenn der herrschende Geschmack mit dem Werke so sehr zufrieden ist, und den *Maestro* zu den Sternen emporhebt? Letzterer hat den Ruf nach *Paris* erhalten, wohin er auch bereits abgereiset ist.

Die zweyte Oper in der *Fenice*, welche *Trento* schreibt, heisst: *La Clemenza di Entregues*, *Poesie* von *Felice Romani.*

Nächstens folgt in *S. Benetto* eine neue komische Oper von *Pavesi*: *i Pittochi Fortunati*, und eine *Semiseria* von *Pacini*: *La sposa fedele.* Das Personale dafür besteht aus der *prima Donna Cassotti* und *Simonetti* den *Tenoren Ronconi* und *Curioni*, den *Bass Remorini*, und *Buffo Pacini.*

Concerte.

Akademie zum Besten der armen Bürgerlade, gegeben von Herrn *Franz Schoberlechner*, Hof-Capellmeister *I. M.* der Königinn *Marie Louise*, Infant. von Spanien, Herzoginn von Lucca etc. am 14. Februar im grossen Landhaus-Saale. — Der Concertgeber, (ein hiesiger Bürgerssohn) bewies uns sein Talent für die Composition in einer Ouverture, und in Variationen für das Pianoforte über *zwey* verschiedene Thema, welche er selbst, nebst einem *Rondeau* von Herrn *Moscheles* mit vieler Geläufigkeit und Deutlichkeit spielte, die ihn seinen Kunstgenossen an die Seite zu setzen erlauben. Die Quartett-Begleitung zum *Rondeau* war für das Locale zu schwach, und es ist, was man stets bemerken kann, eine nicht ganz glückliche Idee ein Quartett doppelt zu besetzen. Mad. *Campi* sang eine Arie von *Morlacchi* mit obligater *Viola* (vom Concertgeber gespielt) so wie Herr *Jäger* die nun allgemein beliebte Arie von *Rossini: Othello kannst du lieben etc.* mit grossen, ihnen jederzeit gebührenden Applaus: auch Herr *Jäll's* Spiel auf der *Violine* in einer *Polonaise* wurde als lobenswerth anerkannt.

Eine buchstäblich eingetroffene Prophezeyung.

Der unbekannte Einsender der Nachricht von der churfürstlich köllnischen Hofcapelle zu *Bonn*" etc. hat im musikalischen Magazine, das *Carl Friedrich Cramer* im Jahre 1783 in *Hamburg* herausgab, bey Aufzählung der bemerkenswerthen Virtuosen des Knaben *Louis v. Beethoven* auf eine Art erwähnt, die für ihn schon damahls sehr aufmunternd seyn musste — wie sehr würde sich der wahrscheinlich schon verblichene Prophet freuen, wenn er in dem Manne wirklich einen des unsterblichen *Mozart* würdigen Nachfolger hätte erkennen, und die reissenden Fortschritte, welche vorzüglich durch ihn die Instrumentalmusik zurücklegte, selbst hätte beobachten können. Doch hier sind die Worte selbst:

„*Louis van Beethoven*, Sohn des oben angeführten Tenoristen (der damahls churfürstlich köllnischen Hofcapelle) ein Knabe von 11 Jahren, und von vielversprechendem Talent. Er spielt sehr fertig und mit Kraft das Clavier, liest sehr gut vom Blatt, und um Alles in einem zu sagen: Er spielt grössten Theils das wohltemporirte Clavier vom *Sebastian Bach*, welches ihm Herr *Neefe* unter die Hände gegeben. Wer diese Sammlung von Präludien und Fugen durch alle Töne kennt, (welche man fast das *non plus ultra* nennen könnte) wird wissen, was das bedeute. Herr *Neefe* hat ihm auch, so fern es seine übrigen Geschäfte erlaubten, einige Anleitung zum Generalbass gegeben. Jetzt übt er ihn in der Composition, und zu seiner Ermunterung hat er 9 Variationen von ihm fürs Clavier über einen Marsch in *Mannheim* stechen lassen. Dieses junge Genie ver-

diente Unterstützung, dass er reisen könnte. Er würde gewiss ein zweyter *Wolfgang Amadeus Mozart* werden, wenn er so fortschritte, wie er angefangen."

Wem er geneigt, dem sendet der Vater der Menschen und Götter
Seinen Adler herab, trägt ihn zu himmlischen Höh'n
. . . . und welches
Haupt ihm gefällt, um das flicht er mit liebenden Händen den Lorber.

Schiller.

Lesefrüchte.

Die sogenannte *türkische Musik* ist ihrer eigentlichen Bestimmung nach die Capelle der Pascha's und Stadthalter, deren Ankunft den Bewohnern der Provinzen gewöhnlich wenig Freude bringt Die Phantasie des Morgenländers vernimmt in der Musik, die vor dem Pascha herzieht, gleichsam die Ankündigung der Ursachen seiner Ankunft. Nach dieser *echt türkischen Erklärung* sagt das *Tutti* der türkischen Musik: *Pascha gelür, Pascha gelür etc. der Pascha kommt, der Pascha kommt etc.*, da fragt die kleine *Pfeife*: *ne ister, ne ister? was will er? was will er?* die *Tschinellen* antworten *Ahtsche, Ahtsche! Geld, Geld!* Nun fragt wieder die *Trompete*: *Nereden, Nereden? woher, woher?* und die grosse *Trommel* antwortet: *schundan, hundan etc., von daher, von dorther*, d. i. *von allen Seiten, gleichviel, von wo.* — Es ist weiter überflüssig auf die treffende *Onomatopoeia* des Schalls der türkischen Wörter mit den Instrumenten, denen sie zugeschrieben werden, besonders aufmerksam zu machen.

Anekdoten.

Quirin von Blankenborg (geb. in *Holland* 1654) gab in *Haag* 1734 *Clavierstücke* heraus, die sich umkehren lassen, mit einer Dedication an die neuangekommene Prinzessinn von *Oranien*, worin er sagt: *Weil der Bass zur Oberstimme, und die Oberstimme zum Bass werden könne, so könne sich auch der Prinz und Prinzessinn mit allem Fuge und Recht einander heirathen.*

Heinr. Fink, Capellmeister des Königs *Alexander* von *Pohlen* 1480 bat seinen Monarchen einst um eine Zulage. „Er hat genug" erwiederte *Alexander*, „*der Fink*, den ich im Käfig habe, kostet mich des Jahrs kaum *einen* Ducaten, und unterhält mich eben so gut wie er."

Randglosse.

Wohl dem Jüngling, der von seinen freyen Stunden einige der Tonkunst weiht, und dieses Vergnügen in einsamer Stille der Weltzerstreuung vorzieht. Sie verfeinert seinen inneren Sinn, und mildert seinen Charakter durch die Reitze des Wohllauts.

Verbesserung.

Seite 107 Zeile 5 ist zu lesen „innombrable Quantität" statt Qualität.

Musikalischer Anzeiger.

Wien, bey S. A. Steiner und Comp., Musikhändler.

Gedruckt bey Anton Strauss.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG,
mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat.

Den 24ten Februar Nro. 16. 1819.

Über die schlechte Druckerschwärze bey den Noten, nebst einem Project zu einem Zuge nach Indien.

(Fortsetzung.)

Ich sehe sogar, wie einige den muthigen Entschluss fassen, und weniger für Geld als für gute Worte (was sie bey den Musikverlegern gelernt haben) sich selbst neue Compositionen für ihren eigenen Leib machen und drucken lassen, damit ihr Hintermann sie in Reih und Glied dann von ihrem unmassgeblichen Wams und Hosen herabliest, und ihrem eigenen lauschenden Ohre *a posteriori* zubläst. Manche gehen so weit, und lassen doppelte Montirungen componiren, für sich und ihren Vordermann; weil sie nicht sich seinem Geschmacke unterwerfen wollen, und die Vorliebe für einen *gewissen* Meister in der Musik so weit geht, dass sie zu einem tölpelhaften Enthusiasmus sich kräftig erhebt, und von keinem anderen, und wäre es auch das Beste, was hören und spielen will. Wie schön wäre es, wenn der Compositeur ein fugirtes Duett auf beyde setzte! da könnte doch die grosse Erfahrung gemacht werden, nach der die Welt sich schon lange innig sehnt, nähmlich die: Ob die Candyschen und Ceylonschen Elephanten etwa auch einen solchen Abscheu oder *Syncrasie* gegen den Contrapunct haben, als viele unserer heutigen Compositeurs. O muthige Kampfgenossen, theure Gefährten im Streite! schonet keine Aufopferung, lasst Euch nichts zu theuer seyn, um nach allen Kräften zur Entdeckung dieser grossen Wahrheit mitzuwirken; denn wie würdet Ihr nicht den Muth der erwähnten Tonsetzer befeuern, in Aufstellung der Behauptung: „dass der Contrapunct, der doppelte, drey- und vierfache Nichts sey, als eine unnütze Pedanterey, eine kopfzerbrechende Mühseligkeit, ein steifes Wesen, das den Eindruck stöhrt, und vielleicht gar die Declamation hindert! Wie würden nicht alle jene beschämt da stehen, und in ihrer Nichtigkeit versinken, welche bisher alle ihre Kräfte auf dessen Erlernung wandten, und in dem dummen Wahne waren, als könnte Niemand ein Meister der Setzkunst genannt werden, der nicht auch darin Meister — welche vorgaben, die Heroen der oratorischen Setzkunst hätten den ersten Anspruch auf Unsterblichkeit — welche endlich vielleicht gar schon bey ihren Lebzeiten ihrer unnützen Geschicklichkeit wegen im Contrapunct, die Verehrung der Welt genossen! O wie würden diese beschämt (um figürlich zu reden, und sie recht zu treffen) dasjenige einziehen, was eine Zierde der Elstern, indianischen Raben, der Fasanen und Haushähne am Hintertheil durch alle Jahrhunderte war, ist und seyn wird! denn da bekanntlich der Elephant das grösste Thier ist, welches mit dem grössten Verstande und grössten Gehirnkasten begabt ist, und den meisten Tonsinn hat, welche Macht auf der Welt könnte diese grosse moralische Hypothese besser entscheiden, als gerade dieselben?

Da sich nun wohl Niemand denken wird, dass ich hierdurch einen von den löblichen Herrn Musikhändlern allhier auffordern wollte, mir einen Mann zu meinem Zuge zu stellen, so will ichs auch hiermit sagen; doch *eine* Handlung nehme ich aus: „die des Herrn *Steiner und Comp.*, weil dieselben viel Schwärze brauchen. Ihnen muss daran liegen, aus diesem *einem* schwarzen, und 99 weissen Gründen, die Sache zu befördern. Werden dieselben dann ein Magazin voll Elephantenzähne aufzuweisen haben, dann wird mancher wollen dabey seyn. Da sich ferner nicht eben eine Armee denken lässt, welche aus lauter zusammengeworbenen Landskindern von Pensacola bestände, weil diese nicht leicht in Menge vom Sopha oder Ofen wegzubringen sind, so wende ich mich von nun an ganz an die Musikhändler vom Auslande, welche etwa ihre Commi's als Recruten bey mir stellen wollen.

Ihr ausländischen braven Tonlieferanten, die ihr zum Glück der inländischen daseyd, weil es ohne Ausländer keine Inländer gäbe! An Euch richte ich meinen menschenfreundlichen Aufruf um Eure Mitwirkung, Ihr mögt nun in Pensylvanien oder Transylvanien wohnen! Jedoch werde ich mit Euch, da Ihr auf allen musikalischen Weiden des Continents zerstreut, also nicht in meiner Nähe seyd, eben kein grosses Federlesens machen, sondern in einem ganz anderen Tone sprechen, als ich bey den hiesigen Pensacolischen anzuwenden genöthigt bin. Wenn ich mit den hiesigen galant war, so will ich mir bey Euch kein Blatt vor das Maul nehmen. Also höret!

Jedes grosse Unternehmen hat seine Feinde, diess ist eine ewige Wahrheit. Drum mache ich Euch im voraus aufmerksam auf alle die Fallstricke, welche man Eurem Muthe und Eurem herzhaften Entschlusse, hier thätig mitzuwirken — legen wird. Seyd also gefasst auf Eure Vettern und Tanten, welche die Schwachheit Eurer Lungen zum Vorwand nehmen werden, Euch vom Flötenblasen auf unserem indischen Zuge abzuhalten. Sie werden Euch beweisen, dass Ihr eine schmahle Brust habt, ob ihr gleich so breitschultrig seyd, als ein Exemplar des Morning-Chronicle! Sie werden Euch sagen, ihr hättet einen Lungendefect, ob Ihr gleich Euren Gästen bey jedem Mahle 4 Stunden lang vordeclamirt, und lauter Bier trinkt! Sie werden Euch sagen, Ihr hättet schwache Nerven, ob Ihr gleich durch das tägliche Emballiren, Siegeln, und Signiren der Musikpackete dieselben unmöglich sehr angreifen habt können! Sie werden Euch sagen, Ihr wäret zu empfindsam, ob Euch gleich der Tod dreyer Kapauner zu *einem* einzigen Mittagsessen für Euch, nicht rühren kann, weder zu Thränen, noch zum Innehalten des Verzehrens! Sie werden sagen, Ihr würdet der Gewalt der Musik unterliegen, weil Ihr Liebhaber der türkischen Trommel seyd. — Ihr würdet Euer Vermögen zersplittern, ob Ihr gleich noch nicht alles beysammen habt. — Ihr würdet alle Bekanntschaft und *Liaison* mit Tonsetzern unterbrechen, ob diese gleich wegen Eures Geitzes und Eures zurückhaltenden Wesens beym *Honorar*-Zahlen von Euch nichts wissen wollen. — Ihr würdet gar zu toll herumspringen in den indischen Bierhäusern, ob Ihr gleich mehr Hühner-Augen habt als Zehen. — Ihr würdet Euer *Embonpoint* verlieren, ob Ihr gleich so dünn seyd als eine romanische E-Saite — ihr würdet zu unvorsichtig drein gehen, ob Ihr gleich kein Notenblatt druckt, als wenn Ihr für 50 Exemplare im voraus gedeckt seyd. — Bedenkt also, dass ich Euch Mittel an die Hand gebe, durch Eure bloss stumme Erscheinung alle die Einwürfe zu widerlegen, welche man Euch gegen den Beytritt zu meinem Elephantenzahn-Eroberungsheere machen könnte.

Ihr werdet glauben, die schwerste Aufgabe bey dieser Sache sey die Operation, welche den Ritter *Hyon* und seinen Scherasmin schon unsterblich machte, und ihr thut ganz recht daran; denn was kann schwerer seyn, was wird aber mehr als alles die Bewunderung aller jetzigen, zukünftigen und verflossenen Jahrhunderte erzwingen, als das Ausnehmen der Zähne der guten Elephanten? Und was ist wieder leichter als diess, wenn es nach meinem Plane ausgeführt wird? Ich habe nähmlich im voraus mit einigen tausend Maschinisten bey einem Glase Wein Bruderschaft gemacht, und durch diese innige Seelenvereinigung die Ausführung des prächtigen Pfiffes zu Stande gebracht, dass ich ihnen allen in einer guten Stunde bewiesen habe, wie sie auf diesem kürzesten Wege zum schönsten Elfenbein gelangen können, welches sie zur Verfertigung der falschen Zähne besonders jetzt so sehr brauchen, da sich beynahe die ganze Menschheit am vorigen Jahrzehend die Zähne ausgebissen hat.

(Die Fortsetzung folgt.)

Recension.

Messe für 4 Singst. 2 Violinen, Viola, 2 Oboen (oder Clarinetten), 2 Hörner, Trompeten, Pauken, Orgel und Bass. Verfasst von Ign. Ritter von Seyfried. Nro. 1. Wien, bey S. A. Steiner und Comp. (Preis 10 fl. W. W.)

Trotz der ungeheueren, fast nicht zu berechnenden Anzahl von Messen aller Art, herrscht dennoch ein empfindlicher Mangel an guten, allgemein brauchbaren Werken. Die meisten Kirchengesänge neuerer Tonsetzer fordern sehr geübte, zahlreiche Sänger, ein gutes, stark besetztes Orchester, und sind daher für kleinere Städte und grosse Märkte nicht anwendbar; selbst die wenigen, die nur eine kleinere Besetzung erheischen, sind durch Fugen und andere Künste des strengen Contrapunctes so schwierig gemacht, dass sie fast bloss für Virtuosen taugen, und von gewöhnlichen Musikern aufgeführt, nicht selten zur erbärmlichsten, belachenswerthen Parodie

herabsinken, und statt zu erbauen, Ärgerniss geben. Der Verfasser des vorliegenden Werkes, Herr Ritter von *Seyfried*, dem In- und Auslande durch gehaltvolle Werke in jeder Gattung, und tiefe Kenntniss der Tonkunst rühmlichst bekannt, scheint sich bey dieser Arbeit vorgenommen zu haben, dem vorhin erwähnten Bedürfnisse zu entsprechen, und eine Messe zu liefern, welche nicht allein durch innern Gehalt, sondern auch dadurch anzöge, dass sie mit geringer Besetzung überall gut aufgeführt werden könne. Aus diesem Grunde sind ausser dem Vocal- und Saiten-Quartette nur zwey Oboen oder Clarinetten, zwey Trompeten und Pauken unentbehrlich, da die Waldhörner im Nothfalle ausbleiben dürfen; aus diesem Grunde hat Herr Verfasser sowohl in den Singparthien als in den Instrumenten, alle *Solo's* vermieden, und die eigene Vortrefflichkeit und Kunst freywillig in den Schatten stellend, jede contrapunctische Schwierigkeit, als Fugen, Canon's u. s. w. beseitigt, obwohl er in allen diesen Aufgaben als Meister gelten kann. Die Hauptcharaktere des vorliegenden Werkes sind demnach Lieblichkeit, Fasslichkeit, Kürze und nebst dem innern Werthe, allgemeine Brauchbarkeit. Es ist übrigens keine leichte Aufgabe mit so geringen Mitteln und bey dem vorgesteckten Ziele das zu leisten, was Herr Verfasser gethan. Mit wenigem schafft der Meister allein viel; der Lehrling bedarf vieles und bringt doch nur eine kleine Wirkung hervor. So geschieht es auch auf dem Felde der mit der Tonkunst so sehr befreundeten Dichtung. Der Anfänger bringt vierzig Personen auf die Bühne, und weiss den Zuhörer nicht zu fesseln; der Meister, ein Goethe z. B. entzückt durch die herrliche Darstellung Eines Charakters. Darum eben verdient Herr von *Seyfried* dankbare Anerkennung, weil er wenige aber originelle und kräftige Ideen gut durchgeführt, und die prunkende Armuth vieler Neuern, die alles packen, nichts mit Liebe festhalten und alle Tonarten in einem Nu durchlaufen — verschmäht hat. Doch nun zum Einzelnen.

Das *Kyrie* (*C-dur*, *Andante*, $\frac{3}{8}$) bezeichnet treffend den Charakter frommer Demuth und religiöser Einfalt. Es geht mit lieblich geführtem, rührendem Gesange in die *Dominante* über, und kehrt gleich in den Grundton zurück, wobey Verfasser mit vieler Umsicht die Kräfte des Orchesters nie bis zum *Forte* steigert, damit das darauf folgende *Gloria* um so mehr heraussträte. Ich kann dabey eine schon oft mit grossem Leide gemachte Bemerkung nicht unterdrücken, möchten doch alle, denen das Amt zu Theil geworden, im Tempel des Herrn die Trompeten anzustimmen, oder die Pauken zu schlagen, den Ort bedenken, in welchem sie sind, und die Christen nicht so zur Andacht auffordern, wie man ein Heer zur Schlacht ruft! Besonders ist bey kleinern Capellen dieser Übelstand sehr häufig und sehr bemerkbar, man hört oft nichts als schmetternde Stösse und wirbelnde Schläge. Das *Gloria* (*C-dur*, *Allegro* $\frac{2}{2}$ Tact) fängt glänzend und würdig an; doch wäre ein Wunsch erlaubt, sähe ich im zweyten Tacte lieber den vollkommenen Dreyklang, als die verkleinerte Septime, die zu weich klingt, wo die Seele aufjauchzt: doch mag Herr Verfasser Recht haben: reine Wonne, reines Hinanstreben kennt der Mensch nicht; ein Tropfen Wehmuth mischt sich überall in den Becher der Freude. Der darauf folgende Übergang in *Es-dur* durch das *Unisono* der Singstimmen im *Pianissimo* bezeichnet auf eine originelle Art den Abstand des Menschen vor der Gottheit; beym *et in terra* ist von uns winzigen, geplagten, durch Neid und Bosheit verfolgten Atomen die Rede; bald darauf erschallt im rauschenden Grundton das Lob der Gottheit wieder, und die Worte *laudamus te* erheben den gebeugten Sinn. Das *Gratias* legte Herr Verfasser sinnig in eine kurze liebliche Melodie (*F-dur*); diese weiche Tonart drückt den Dank aus, und zu rechter Zeit kehrt der Gesang in *C-dur* zurück. Angenehme Wege führen zur *Dominante*, und es ist dem Verfasser trefflich gelungen, durch gute charakteristische Übergänge und die Figur im Basse, das *qui tollis* ohne Veränderung des Tempo oder der Tonart treffend auszumahlen. Ein einziger Tact führt den Zuhörer vom Wehklagen des zerknirschten Sünders (*H-moll*) zum jauchzenden *Quoniam* (*C-dur*), wo der erste Satz des *Gloria* wiederhohlt wird. An dieses reiht sich in rascherer Bewegung das kurze *cum sancto*, welches glänzend schliesst.

Das *Credo* (*C-dur*, *Allegro moderato*) gleichet einem traulichen Gespräche der Gläubigen; die Stimmen treten eine nach der andern auf, während die Begleitung durch Verfolgung derselben Figur in verschiedenen Tönen die Gleichförmigkeit der Lehre andeutet. Bey den Worten *Deum verum* vereinen sich alle wieder in dem makellosen Grundton (*C-dur*), und fahren dann nach einem sehr lieblichen und einfachen Übergange in *E-moll* wieder einzeln fort

die Eigenschaften des Erlösers herzuzählen, bis sie paarweise in contrapunctischer Verbindung den Übergang zum *et incarnatus* (*A dur*) vorbereiten. Die einfach schöne Melodie des Letztern wiederhohlt sich mit einigen Veränderungen beym *Crucifixus* sehr charakteristisch in *Moll* und schliesst auch so, worauf die Trompeten und Pauken im *Piano* den *Dur-Accord* des Grundtones (*C*) anschlagen, und mit der Figur, die im *Credo* waltet, die Auferstehung gefeyert wird. So endet dieser *Hymnus* auf eine glänzende Art, wobey die Geschicklichkeit, mit welcher Herr Verf. die vielen Worte des Textes unterzubringen und so dem Werke das gehörige Mass zu erhalten wusste, eine besondere Erwähnung verdient. Eben so gehaltvoll sind *Sanctus* (*F-dur*) und *Osanna* (*C-dur*). Ein vorzüglich schöner und gut geführter Gesang bezeichnet das *Benedictus* (*As-dur*), was sehr ungezwungen in *C-dur* übergeht und zur Wiederhohlung des *Osanna* führt.

Das *Unisono* der Singstimmen im *Agnus Dei* (*C-moll*), der laufende Bass, der überraschende Accord im sechsten Tacte, dann das wehklagende *Miserere* sind von ergreifender Wirkung und zeugen für das hohe Talent des Herrn Verfassers. Diesem folgt das *Dona* als ein zweyter dem *Kyrie* unterlegter Text, was hier gar keinen Übelstand verursacht, weil die Beruhigung und stille Freude des Christen mit seiner demüthigen Anbethung vor dem Ewigen fast einen Ausdruck haben; überdiess musste es nach den gesetzten Schranken so seyn.

Nach dieser Skizze des Inhaltes, bemerke ich nur noch, dass ich mit wahrem Vergnügen die kalligraphisch schön und musterhaft rein geschriebene Original-Partitur des *Ritters von Seyfried* durchgelesen habe. Eine gute Schrift ist zwar allerdings noch kein Kunstverdienst, aber wenn der Tonsetzer mit sich selbst so einig ist, dass auf vierzehn Bogen eng geschriebener Spart nur *Eine* Note ausgekratzt und durch eine andere ersetzt, sonst gar nichts gestrichen oder verändert worden, so zeugt diess von einer sehr grossen Kunstbildung, die gewiss eben so selten als lobenswerth ist. Die Auflage ist schön, der Stich correct.

Ehrenvolle Auszeichnung.

Se. k. k. Majestät haben, mittelst allerhöchster Entschliessung vom 4. v. M., dem Capellmeister der hiesigen Metropolitan-Domkirche zu St. Stephan und der landesfürstl. Patronats-Pfarre St. Peter, Herrn *Joseph Preindl*, zur Belohnung seiner um die Beförderung der Kirchenmusik erworbenen Verdienste, die grosse goldene Civil-Ehren-Medaille mit Öhr und Band allergnädigst zu verleihen geruht. Selbe wurde ihm, als dem Ersten, welcher wegen vielseitigen Verdiensten um die Beförderung der Kirchenmusik mit dieser rühmlichen Auszeichnung belohnt worden ist, in der Versammlung der k. k. Stadthauptmannschaft feyerlich überreicht, und in einer angemessenen Rede von dem k. k. n. öst. Regierungsrath, Hrn. v. *Angermayer*, die merkwürdigsten Momente seines Lebenslaufes berührt. Wie viele gehaltvolle Kunstschätze an Messen, Litaneyen, Vespern, Motetten, Hymnen, Requiem u. s. w. wir diesem unermüdeten Tonsetzer bereits verdanken, ist allgemein bekannt, und es wäre überflüssig, den fest begründeten Ruhm eines so verdienstvollen Componisten durch prunkende Worte noch erhöhen zu wollen.

Musikalischer Anzeiger.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG,
mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat.

Den 27ten Februar Nro. 17. 1819.

Über die schlechte Druckerschwärze bey den Noten, nebst einem Project zu einem Zuge nach Indien.

(Fortsetzung.)

Erstlich habe ich ihnen versprochen, dass sie den Kern vom Spitz bekommen sollen, zweytens lockt die Sache, weil sie da ganz umsonst dazu gelangen, wenn man die wenigen Kosten zum Kreutzzug abrechnet. Diese braven Leute nehmen alle ihre Beiss- und Brechzangen (die alle ganz Elephantenmässig erst eingerichtet werden müssen) mit sich, werden dann immer zum siebenten Mann eingetheilt, und können so den günstigen Augenblick abpassen, in welchem die Gewalt der Tonkunst sich am Elephanten in ihrer ganzen Stärke äussert, und er *sans Façons* niederkniet, und geduldig sich seine Zähne ausbrechen lässt. Hier wird sichs bewähren, was ich oft gesagt, oder nicht gesagt habe, dass nähmlich ein Flötenadagio über das andere den Sieg davon tragen, und das starke Riesenthier früher zum sanftesten Wohlwollen bringen wird. Diese Tonstücke sollen dann, sie mögen auf einem Wams oder Pantalon sich befinden, sogleich in Palmen-Blätter, wie Mumien emballirt, und mit Schnellseglern an die Redaction der musikalischen Zeitung zu *Pensacola* geschickt, und als Musikbeylagen der Welt zur Bewunderung übergeben werden. Vielleicht lässt sich damit noch manches neue Wunder vollbringen. Zum wenigsten entspringt der Vortheil für die Musikverleger daraus, dass sie nun so ein Flöten-Solo in *Quintetten, Duetten, Quartetten* herausgeben, und der Musikwelt einige *Novitäten*-Gulden herauslocken können. Für das Ausbrechen wäre also gesorgt, und sollte diess bisweilen hart halten, so ist mit einer guten Uhrfeder-Säge so ein Zahn im Nu heruntergesägt. So wäre denn auf Einmahl zweyer Innungen Vortheil erzweckt, und die Zahnärzte mit Elfenbein zu Zähnen versehen, so wie die Notendrucker mit einer Schwärze, deren Haltbarkeit und Glanz allen bisherigen Kienruss und Kohlenstaub in Schatten setzen, und glorreich verdunkeln wird.

Welch neuer Vortheil entspringt aber für die Menschheit, dadurch, dass man auf diese pfiffige Weise eine ganze Legion schlechter Flöten- oder Jammerholzbläser aus Europa wegschafft, und nun mancher Mensch wieder ruhig in seinem Zimmer sitzen wird, den vielleicht der viele Jammer seines nachbarlichen Holzbläsers schon tausend Mahl in Verzweiflung brachte, und zum Davonlaufen trieb, bis er in einem Weinhause endlich seine Ruhe gefunden hätte, wenn nicht ihm auf dem Fusse ein Flötenbläser wieder hereingetreten wäre. Man glaube ja nicht etwa, dass mich einige brave Virtuosen durch Geld bestochen haben, damit ich ihnen auf diese Art freye Luft machen solle! Nein, dieser Vortheil entspringt nur so zufällig nebenher daraus! Eine besondere Vorsicht ist aber hier zu beobachten, denn wir haben hier in *Pensacola* nicht allein so manche treffliche grosse Meister im Flötenspiel, deren seelenvoller Hauch die Flöte zu beleben und uns zu entzücken weiss — sondern auch manchen schätzbaren Dilettanten, der Meister genannt zu werden verdient — diese flehe ich an um der Unsterblichkeit der Buchsbaumstauden willen — um der oft hartherzigen, und sonst unbesiegbaren Schönen willen — um der in schönen Sommernächten zu veranstaltenden Serenaden willen — und was das wichtigste, um des Wohles, der jetzt hier befindlichen Flötenmacher willen — doch ja nicht etwa durch diese meine Aufführung übereilter Weise sich zu kriegerischen Gesinnungen verleiten zu lassen, und etwa meinem indischen, musikalischen Elephantenzahn-Eroberungszuge sich muthig anreihen zu wollen; denn diese wären nicht eben so bald wieder zu ersetzen, wohl aber die welche ich meine.

Es gibt Flötenbläser, ganz neugeborne, die ihre Kinnbacken aufreissen wie der Hayfisch, als er den Jonas verschlang, und in ihren Lungen eine ganze Windhose organisiren, die sie bey jedem Odenzuge auf das erschrockene Windloch losbrausen lassen, dass man einen 32 füssigen Principalbass der Orgel zu hören glaubt — diese trefflichen Windloch-Erschütterer, welche nie nach Noten, sondern nach ihren Ohren blasen, meine ich in meinem Aufrufe — an Sie richte ich meine Addresse, und Aufforderung sich zu Organisirung meiner Armee zu entschliessen.

Ich besinne mich, dass meine Interessenten etwa nach der Waffengattung fragen könnten, welche wir mitführen, und erkläre desshalb, dass unsere Waffen in Nichts anderem bestehen als Flöten und Brechzangen. Was aber ja nicht ausser Acht zu lassen, ist diess, dass man uns von *Pensacola* aus alle Wochen mit neuen Compositions-Maculatur-Lieferungen versieht. Denn der Regen in Indien ist von so ausserordentlicher Nässe, dass dadurch doch manche Melodie zu Grunde gehen und abgewaschen werden wird. Desshalb kann man uns das wöchentliche, neue, nachwachsende auch nachschicken, denn es wird kein Mangel seyn. Damit aber der Marsch durch die Ausübung der Kriegszucht und das Abstrafen nicht so sehr unterbrochen wird, bin ich der unmassgeblichen Meynung, dass man lieber, um allen Aufenthalt zu vermeiden, jeden Mann hier im voraus auf ein halbes Jahr abstraft, für die Subordinations-Vergehen, welche er sich nach einem ohngefähren billigen Überschlag etwa könnte zu Schulden kommen lassen. Dass man hier nicht Unrecht thue, sondern nach strengem Recht verfahre, und gewiss jeder das Seine erhalte, dafür soll schon gesorgt werden. Um aber Unannehmlichkeiten zu vermeiden, sage ich lieber gleich im voraus, dass ich keine Recruten annehme, die etwa das Kunststück machen, dass sie zwey Töne blasen, denn mir für meine Person wird ein Ton schon zuwider seyn, geschweige zweye! Und wie wäre denn da der richtige Gang und die Zahl der Stimmen zu erzwecken? die ganze Harmonie würde in Unordnung gerathen, und da sey Gott vor!

(Der Beschluss folgt)

Theater.

Am 20. d. M. gab uns das Theater an der Wien zum ersten Mahle: *Sultan Wampum*, oder: *die Wirkungen der Magie*, ein dramatisch-musikalisches *Scherzspiel* in zwey Aufzügen. Diese Faschings-Unterhaltung, oder um *nobler* zu reden *thé dansant* *) war mit mancherley Gerichten verbunden, die in wilder Unordnung auf Comus Bühne abwechselten. Leider sind die meisten derselben schlecht und ungeniessbar, die besten kaum mittelmässig. Unter den ersten behauptet das Stück selbst einen eminenten Rang; lauter fades, ekelhaftes Zeug, ohne Zusammenhang, eine wahre Geduldübung für die Zuhörer und Recensenten, wobey letztere um so mehr zu bedauern sind, als sie noch Tags darauf über diese erbärmlichen Langweiligkeiten schreiben müssen, während es der Zuschauer mit dem Vorsatze abthut, bey *diesem* Scherzspiele nicht mehr mit sich scherzen zu lassen. Schlecht waren ferner: die *Introduction*, wobey in der Regel um einen halben Ton, einmahl sogar um zwey Töne zu hoch gesungen wurde, schlecht waren.... Doch halt! dieser Weg führte in ein Labyrinth des Gähnens und des Überdrusses, mit dem Mittelmässigen wollen wir geschwinder fertig werden. Dlle. *Huber* sang locale Strophen über eine Ländler-Melodie und unterhielt. Herr *Seipelt* als Astrolog und *Blaubart* trug mehreres von *Süssmayer*, *Nicolo*, *Gretry* u. s. w. mit seinem gewöhnlichen Fleisse vor. Herr *Cornet* erntete verdienten Beyfall in seinen Gesangstücken. Die Arie aus *Zemire und Azor* dürfte, um gut zu gehen, noch etwas geübt werden. Die HH. *Korntheuer* und *Hasenhut* spielten mit Laune. Die Kinder des Balletes zeichneten sich wie gewöhnlich in zwey Tänzen aus, die Chöre sangen oft falsch, der kleine *d'Luppi* sprach wacker latein und kündigte auf heute die zweyte Dosis dieses Opiates an. Wohl bekomms! Viele zischten, aber die Mehrheit des Volkes war wie immer gutmüthig und genügsam. Das Nachtmahl dampfte ja zu Hause, oder ward eben im Gasthofe bereitet, und ein gutes Essen heilt ja alle Wunden.

*) Da bey solchen Gelegenheiten immer ausser *Thè* noch manches andere servirt wird, so sehe ich nicht recht ab, warum man nach dem Hauptbestandtheile des Souper's nicht die Herrn zu einem *cerf*, *veau*, *dansant*, die Damen zu einer *dinde*, *oie* oder *bécasse dansante* einladen sollte! Es wäre eben so natürlich und hätte oft den Schein für sich.

An die Redaction

der allg. mus. Zeitung, mit bes. Rücks. f. d. öst. Kaiserstaat *).

Der Rath, welcher zum Besten einer Sache gegeben wird, verdient alles Lob; sollte er auch in Ergreifung eines Mittels zur Abhülfe eines Übels bestehen, welches Mittel bereits gewählt wurde.

Die ungenannten Verfasser der zwey Anzeigen in Nro. 1 u. 3 der diessjährigen musikalischen Zeitung für den österreichischen Kaiserstaat, welche die zwey musikalischen zum Vortheil der Witwen- und Waisen der Tonkünstler-Gesellschaft im Burgtheater am 22. und 23. Dec. 1818 gegebenen Concerte betreffen, rathen dem Leiter derselben künftig Oratorien und ähnliche Musikwerke statt einzelner Musikstücke zu geben, welche nach ihrer Meynung die Neugierde nicht reitzen und daher keine einträgliche Einnahme gewähren. Unter andern sagt der Verfasser in Nro. 3. „Wie muss man nicht erstaunen, dass *schon einige Mahle* die Akademien, welche für die Witwen- und Waisen der Tonkünstler-Gesellschaft gegeben werden, so wenig besucht sind, wodurch denn gerade dieser Fond — *deductis deducendis* — höchst wahrscheinlich seine Rechnung nicht gefunden haben mag. — Die Ursache dessen ist gewiss keine andere als die *unzweckmässige Auswahl der Musikstücke.* Hier folgt die Liste der in den letzten 4 Jahren von dieser Gesellschaft in ihren Concerten aufgeführten Musikstücken.

1818. 15. und 16. März *die vier letzten Dinge* von Herrn Vice-Hofcapellmeister *Eybler.*

1817. 22. und 23. Dec. *Die Jahrszeiten.*

30. und 31. März *Christus am Oehlberg* von Herrn *Ludwig* van *Beethoven.*

1816. 22. und 23. Dec. *die Schöpfung.*

7. und 8. April *die sieben Worte.*

1815. 22. und 23. Dec. *Timotheus* von *Händel.*

19. März *die Jahrszeiten.*

20. März *die sieben Worte.*

Man sieht aus dieser dem Unterzeichneten zufällig unter die Hände gekommenen Liste, welche ihn auf die Idee brachte, auf diese Beurtheilungen zu antworten (doch auf eine jedem rechtlichen Manne anständige Art) dass, da diese Concerte auch keine ergiebige Einnahme verschafften, dieses gewiss nicht von der Wahl der Stücke und Meister und noch viel weniger von der Ausführung herrührte, indem die von der Gesellschaft der ersten Künstler Wiens geschah, welche von dem ungenannten Verfasser auch mit Recht gelobt werden. Man muss daher eine andere Ursache aufsuchen, wenn man im allgemeinen die Übersättigung des Publicums an bloss musikalischen Abendunterhaltungen in *Theatern* nicht gelten lassen wollte, wesswegen man oft mit Declamationen und *Tableaux* abzuwechseln pflegt. Was nun die zwey letzten Concerte betrifft, muss man vielleicht nebst dem eben angeführten Grund für den ersten Abend als einen entschiedenen ungünstigen Umstand die um die Theaterzeit festgesetzte Abreise eines grossen Monarchen von hier ansehen, welche einen Theil des Publicums aus Pflicht, den andern aus Zerstreuung zu erscheinen verhinderte. Am zweyten Abend wurde auch in einem andern Theater Concert gegeben und man weiss, dass, ungeachtet der anlockendsten Ankündigung die Einnahme weit geringer ausfiel, als man sich Hoffnung machte, was auch durch das bey Beurtheilung dieses Concerts in der musikalischen Zeitung über diesen Punct beobachtete Stillschweigen bestätigt wird. Um nun auch in Ansehung der an obigen beyden Abenden aufgeführten Musikstücke dem ungenannten Verfasser Aufschluss zu geben, erinnert der Unterzeichnete, dass die Gesellschaft diesen letzten noch günstigen Augenblick nicht vorbey gehen lassen wollte, um die grosse seit 2 Jahren schon copirte Cantate die *Friedensfeyer* aufzuführen, und daher um den Abend auszufüllen, zu einzelnen Musikstücken ihre Zuflucht nehmen musste, von deren grösster Anzahl, was der Unterzeichnete wohl zu bemerken bittet, sie die Erlaubniss erhielt, die Copiaturen aus dem Hofarchive zu nehmen, da sie von kurzer Zeit mit allgemeinem Beyfalle in den grossen Hofconcerten aufgeführt wurden.

Wenn übrigens (man bittet folgenden Zeilen die grösste Aufmerksamkeit zu schenken) die ungenannten Verfasser von der Mühe unterrichtet wären,

*) Mit der uns zum Gesetz gemachten vorurtheilsfreyen Unparteylichkeit, zu welcher sich hier noch die innigste Verehrung für den hochgeachteten Verfasser, der in dieser Sache wohl der competenteste Richter seyn dürfte, beygesellt, theilen wir unsern Lesern obigen Aufsatz eben so mit, wie jene uns früher zugesendeten, und in Nro. 1. und 3 eingerückten Bemerkungen. *Audiatur et altra pars* sollte eigentlich der Wahlspruch eines jeden kritischen Blattes seyn, wenn es seiner Tendenz: *Nutzen*, und nicht *Schaden*, vollkommen entsprechen will.

Die Redaction.

welche es den Leitern dieser Gesellschaft kostet, ausser den Solo-Sängern und Solo-Spielern eine Zahl von beyläufig 200 Individuen zusammen zu bringen, welche nebst der gehörigen Fähigkeit auch den Willen und die Zeit haben, zu den nöthigen Proben, und *zweymahligen* nach einander erfolgenden Aufführungen zu kommen, indem am zweyten Abend in andern Theatern Concerte gegeben werden, welche dieser Gesellschaft selbst viele Mitglieder rauben, die auch in denselben angestellt sind, würden sie gewiss *billiger* denken. Die Zahl ist nicht schwer zu finden, aber von welcher Beschaffenheit!

Hat man auch wirklich mit grösster Anstrengung beyde Erfordernisse vereinigt, wie oft zwingt die Unpässlichkeit der Solo Sänger oder Spieler die arme Gesellschaft drey bis viermahl ihren Plan zu ändern, um ihr Concert *zweymahl nacheinander* wie es festgesetzt ist, geben zu können, und welche Unruhe verursacht diese plötzliche Unpässlichkeit der bereits gewählten Solo-Sänger und Spieler die Leiter der Gesellschaft. Der Unterzeichnete weiss es am besten, der seit dem Zeitpuncte der Gründung dieser Gesellschaft 1771, das ist *volle* 47 Jahre fast immer und besonders seit dem der zweyte Abend nicht mehr frey ist, sich oft in die Nothwendigkeit versetzt sah, den Tag des Concertes selbst wegen der oben berührten Zufälle mit aller Anstrengung des Geistes und Körpers Abhülfe zu suchen, welches ihm sogar schon einmahl eine Lungenentzündung zugezogen hat.

Aber der Zweck ist Menschenliebe, der ihn alles geduldig leiden heisst. *Anton Salieri*,
k. k. Hof-Capellmeister.

Anzeige.

Sonntag, den 28. Februar 1819 wird *Eduard Jäll*, Tonkünstler auf der *Violine*, im Saale zum römischen Kaiser eine grosse musikalisch-declamatorische Akademie zu geben die Ehre haben.

Musikalischer Anzeiger.

Neue Musikalien, von verschiedenen Verlegern, welche bey *S. A. Steiner und Comp.* in Wien angekommen, und um beygesetzte Preise zu haben sind:

Adam, L. grande Sonate (B.) pour le Pianoforte Oe. 13. 1 fl. 30 kr. C. M.

Bach, I. S. le Clavecin bien temperé, ou: Preludes et Fugues dans tous les tons et demi tons du Mode majeur et mineur, Parthie I. et II. 7 fl. 30 kr. C. M.

Baillot, P. Vive Henri IV. Air varié (D-moll) pour le Violon av. Orch. Oe. 27. 2 fl. C. M.

Berbiguer, T. 3 Duos (F. C. Es.) concertant pour Flûte et Violon, 1. Liv. 3 fl. C. M.

——— 7. gr. Concerto (Es.) pour la Flûte av. Orch. 3 fl. C. M.

Bochsa, Notturno pour la Harpe à crochets et Violon obligé, 45 kr. C. M.

Bruni, 3 Trios (B. Es. F.) pour 2 Violons, Alto (ou Basse ad lib.) 6me Liv. de Trios. Oe. 36. Liv. 1 2 fl. C. M.

Cramer, Fr. Concertante (D.) pour 2 Flûtes av. accomp. de l'Orch. 3 fl. C. M.

Cramer, I. B. 26 Préludes dans les Modes maj. et min. les plus usités p. l. Pianoforte, 1 fl. 30 kr. C. M.

Desormery, (Fils,) gr. Sonate (D.) pour le Pianoforte, Oe. 18. 1 fl. 30 kr. C. M.

Dressler, R. 3 Duos (G. A-moll D.) pour 2 Flûtes, Oe. 42. 6. Liv. des Duos. 2 fl. 30 C. M.

Fesca, F. E. Quatuor (D-moll) pour 2 Violons, Viola et Violoncelle, Oe. 12. 2 fl. 15 kr. C. M.

Gabrielsky, W. 3 gr. Duos (D. A-moll Es.) conc. pour 2 Flûtes, Oe. 35. 3 fl. C. M.

Giorgetti, F. Concerto (E-moll) pour la Flûte, av. accomp. du gr. Orch. 3 fl. C. M.

Hahn, W. Phantasie et Variat. sur un Air de Himmel „An Alexis send' ich dich" pour le Pianoforte, Oe. 9. 1 fl. 15 kr. C. M.

Kapeller, I. N. 12 Pièces faciles pour Flûte, Viola et Guitarre, 1 fl. 30 kr. C. M.

Kalkbrenner, F. gr. Sonate (F.) pour le Pianoforte, Oe. 28. 1 fl. 8 kr. C. M.

Keller, C. Gesänge für die Guitarre, 5. Werk, 45 kr. C. M.

Lindpaintner, Ouverture de l'op. Kunstsinn und Liebe, à gr. Orch. 2 fl. 15 kr. C. M.

Lösener, I. G. Variations (B.) av. accomp. 2 Viol. Vla. 2 Fl. 2 Cors et Basse, Oe. 4. 1 fl. 15 kr. C. M.

Müller, I. C. gr. Quatuor (G-mol) pour 2 Vl. Vla. et Velle., 2 fl. C. M.

Rossini, I. Ouverture de l'Op.: Cendrillon, à gr. Orch. 2 fl. 30 kr. C. M.

Walch, I. H. 24 Tänze f. 2 Viol. Clar. Flöte, 2 Horner und Bass. 1 fl. 30. kr. C. M.

——— 24 Tänze f. Pianof. m. Begl. einer Violin ad lib. 1 fl. 8 kr. C. M.

(Wird fortgesetzt.)

Hierbey die musikalische Beylage Nro. 2.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG,
mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat.

Den 3ten März Nro. 18. 1819.

Nero als Virtuos.

(Eine Charakterschilderung.)

Wahrscheinlich wird Niemand weniger etwas dawider haben, als die Virtuosen, wenn wir sie einmahl mit der Geschichte eines berühmten Künstlers bekannt machen, der wenigstens zwey Cardinaltugenden in so hohem Grade besass, dass ihn wohl Niemand hierin übertreffen wird: die Wuth sich hören zu lassen, und die grösste Eitelkeit. Er hatte sich in der Schule des *Serpnus*, des besten Lyra- und Harfenspielers der damahligen Zeit, gebildet, der bey ihm im kaiserlichen Pallaste wohnte, und in so grossem Ansehen stand, dass er weit mehr Einfluss auf *Nero* als alle seine Räthe zu haben schien. Ob er nun gleich viel Fleiss und Mühe auf die Erlernung der Lyra und Harfe wandte, so war dennoch der Gesang seine Hauptsache; denn er glaubte die schönste Stimme der Welt zu besitzen, und wandte eine noch grössere Sorgfalt an, dieselbe zu verbessern und zu erhalten. Die Geschichte nähmlich sagt, dass seine Stimme schwach und heiser war. Um ihr nicht zu schaden, und sie unnöthig anzustrengen, liess er es lieber bleiben, öffentliche Reden an das Volk, die Soldaten oder den Senat zu halten, sondern gab seinen Willen nur schriftlich von sich. Er nahm oft Purgier- und Brechmittel ein, und enthielt sich aller Speisen und Früchte, welche er für seine Stimme für schädlich hielt. Er schlief des Nachts immer auf dem Rücken liegend, und hatte dabey eine dünn geschlagene Platte von Bley auf dem Magen liegen. Ein Mittel, welches vielleicht in unserer Zeit manche Nachahmer finden wird. Bey dieser Sorgfalt, und dem eisernen Fleisse machte er in seiner Kunst solche Riesenschritte, dass er nun wohl einsah, es werde ihm in *Rom* und *Athen* gewiss keiner den Sieg streitig machen. Er trat also im dritten Jahre seiner Regierung im 63. Jahre nach Christi Geburt zum ersten Mahl im Theater von *Neapel* auf. Als Apollo gekleidet, und mit einem ungeheuern Gefolge der besten Tonkünstler und Officiere, die ungefähr auf tausend Wagen die Reise gemacht hatten, war er in diese Stadt eingezogen. Bey diesem Aufzug war eine Verschwendung an Pracht, denn die Pferde und Maulesel waren ganz mit Silber überdeckt.

Bey diesem seinen ersten Auftritt ereignete sich eine Begebenheit, deren Schreckliches gewiss jedem anderen Sänger den Stimmstock verrückt hätte, die aber nur dazu beytrug, seine Lust zu vermehren. Er sang nähmlich vor einer ungeheuren Menschen-Menge, die herbeygeströmt war ihn zu hören, und erntete grossen Beyfall, wobey freylich einige behaupten wollen, dass die 4000 mitgebrachten Zuhörer das Ihrige redlich dazu beygetragen hätten. Als er im besten Singen war, ereignete sich ein fürchterliches Erdbeben, dass das ganze Theater in seinen Grundfesten erschüttert ward, und alles in Furcht und Schrecken gerieth. Er aber liess sich nicht stören, sondern sang seine Arie unerschüttert zu Ende. Hierauf verliess alles das Theater, und als diess geschehen, stürzte es in Trümmer. Der Beyfall, den ihm die Stadt *Neapel* als Sänger gab, entzückte ihn so, dass er diese Stadt stets allen andern seines Reichs vorzog, und ausserordentlich begünstigte.

Von hier aus erscholl nun sein Ruhm, und alle Welt strömte herbey um ihn zu hören, besonders aber waren viel fremde Musiker neugierig geworden, welche sich auf den Weg machten, um ihn zu hören und auf den Zahn zu fühlen.

Wie wurden sie aber von seinem Genie, seiner Kunst und seiner schönen Stimme bezaubert und zur Bewunderung hingerissen, als sie plötzlich erfuhren, dass sie alle samt und besonders, 5000 an der Zahl, in seine Dienste genommen wären, und ihnen sogar neue Uniformen und ihr Gehalt im Voraus zugeschickt wurden. Wer kann ihre Verlegenheit

beschreiben, in die sie durch alle diese Wohlthaten versetzt wurden, denn sie wussten nun gar nicht, wie sie alle ihre Talente zu seinem Dienste nun aufbiethen sollten. Er riss sie bald aus dieser Verlegenheit, indem er ihnen ordentlichen Unterricht gab, auf welche Weise sie ihm in Zukunft ihren Beyfall zu bezeigen hätten. Die guten Leute lernten ihren Dienst sehr bald kennen, und widmeten sich mit ganzer Seele demselben.

Nun ging *Nero* nach *Rom* zurück, und es wurmte ihn lange, dass die Römer ihn nicht bitten wollten, er möchte sich hören lassen (denn es ist durch Naturforscher und Philosophen bewiesen, dass aller Virtuosen Stimmen durch das lange Bitten der Welt, und durch einiges Weigern von ihrer Seite erst den rechten Klang und Ansatz kriegen), als er einstmahls auf der Strasse gehend, von den Römern angehalten, und mit Bitten bestürmt wurde, seine *göttliche* Stimme hören zu lassen. Er sträubte sich sanft — gab nach — sang — und siegte. Nun war der Damm der Schüchternheit gebrochen, der ihn bisher immer ein wenig zurückgehalten hatte, denn nun trat er öffentlich auf mit allen andern Schauspielern, die bey den Römern wahrhaftig in keinem besonderen Respecte standen, und zog sogar das verdiente Geld mit einem gewissen Stolze, weil er wohl wusste, dass er es durch sein grosses Talent sich erworben hatte. Er brauchte aber noch ein anderes Mittel, die Meinung der Welt, als ob sein Auftreten auf dem Theater unschicklich wäre, zu entkräften, und nöthigte desshalb Senatoren und Damen vom ersten Range ebenfalls auf den Theatern vor dem Volke zu spielen.

Leute, die sich durch sein Spiel täuschen und zur Begeisterung hinreissen liessen, belohnte er kaiserlich. Als er einst den wüthenden Herkules vorstellte, und im Gange des Stücks mit Ketten belegt werden sollte, sprang ein Soldat von seiner Leibwache, der diess alles für Ernst ansah, mit blossem Degen hinzu, um seinen Gebiether zu vertheidigen. *Nero's* Scharfblick entging dieser Zug nicht, der den grossen Kunstsinn des Soldaten klar an den Tag legte, und er liess ihm zur Belohnung und Aneiferung zu ähnlichen Thaten 250,000 Thaler auszahlen. Wie schmerzt es den Kunstfreund, dass derley gerechte und unparteyische Würdigung fremder Tugenden fast ganz ausgestorben zu seyn scheint!

(Die Fortsetzung folgt.)

Wiener-Bühnen.

Theater in der Leopoldstadt. Am 26. Februar zum ersten Mahle: *der verlorene Sohn*, Melodram in vier Aufzügen von Herrn *Rosenau*, mit Musik von Herrn Capellmeister *Drechsler*. Der Text ist gedruckt, dessen Ertrag zur Unterstützung verarmter Bürger und Bürgerinnen im Versorgungshause zu *St. Marx* bestimmt, der Verfasser, auf die Lorberkrone der Dichtung (?) selbst verzichtend, bittet in der Vorrede um Nachsicht, des Zweckes willen, wir verweisen daher auf die gedruckten Bücher und enthalten uns jeder weitern Inhalts-Anzeige. Das Ganze schwebt in den Gefilden goldener Mittelmässigkeit; zu Horazens Zeiten wollten sie die Säulen nicht dulden, wir sind biegsamer geworden. Poesie findet man nirgend, überall Jamben und noch dazu nicht die besten. Was macht es? der Stoff an sich biethet einige interessante Situationen, die nichts wegschwemmt. Die Musik von Herrn *Drechsler* ist sehr verdienstlich, gut gehalten und dem Sujet angemessen. Die *Ouverture*, als Embryo des Ganzen, sprach an; ihre lieblichen Motive kehren, gehörig vertheilt, im ganzen wieder. Besonders gefielen der erste Jagdchor, der etwas lange Schluss des ersten Actes, der Marsch, dann der ländliche Chor, der den dritten Aufzug beginnt. Warum fallen denn jedes Mahl, wenn auf der Bühne das Wort *Donner* ausgesprochen wird, die sonst auch häufig benutzten Pauken und Trompeten ein? diese nie sehr lobenswerthen Imitationen waren oft nicht an ihrem Platze. Für die Aufführung, welche *zum Behufe des Theilungs-Fonds sämmtlicher Mitglieder dieser Schaubühne* geschah, wurde *nach Kräften* alles aufgebothen. Neue Schuhe drücken, so auch der ungewohnte Kothurn; indessen hatte es doch das Gute, dass dem Verf. seine Jamben vorscandirt wurden, als Richtschnur für künftige Fälle. *Soroes* (Herr *Jos. Schuster*), *Allmenor* (Herr *Schaffer*), *Palmira* (Dem. *Ennöckl*) entfalteten ein lobenswerthes Streben. *Arbas* und *Semiramis* mögen eben nicht die Theegesellschaften der höhern Welt in Persepolis oft besucht haben. Dass wir über die Zeit und den Ort der Handlung mit uns selbst nicht einig werden konnten, ist gewiss nicht unsere Schuld. Wir hörten von Persepolis und Dianen (?) sprechen, und sahen moderne Türken, eine Tabakspfeife ward dem *Allmenor* gebothen, wo Scythen mit altdeutschen Schwertern kämpfen u. s. w. Das freundliche Publicum nahm die Aufführung sehr

gut auf. Herr *Drechsler* wurde nach dem ersten Acte und am Schlusse gerufen, er hatte es nicht allein durch seine charakteristische Musik, sondern auch durch seine musterhafte Leitung des Orchesters verdient, welches sich auch sehr auszeichnete. Herrn *Rosenau* ward am Schlusse auch die Ehre des Hervorrufens zu Theil und er dankte *dahero.* Gleiche Beyfallsbezeigungen empfingen Herr *Jos. Schuster*, Dem. *Ennöckl* und Herr *Schäffer.*

Auszug

aus dem *Feuilleton* des *Journal des Debats* vom 7. Februar 1819 über die im Jänner erfolgte erste und zweyte Vorstellung der im Jahre 1787 auf dem Theater der königl. Akademie der Musik zu *Paris* zuerst aufgeführten, gegenwärtig wieder in die Scene gesetzten Oper des Herrn *Caron de Beaumarchais*: „*Tarare*" mit der Musik des Herrn *Anton Salieri*, ersten k. k. Hofcapellmeister.

In der Musik jeder Oper ziehen zwey Stücke vorzüglich die Aufmerksamkeit auf sich, und bestimmen das Urtheil der Liebhaber: die Manier des Compositors überhaupt, und ihre Anwendung auf die verschiedenen Theile seines Werks. Diese Art der Beurtheilung haben alle schönen Künste mit einander gemein. So beurtheilt man eine Tragödie, so beurtheilt man ein Gemählde. Man beginnt mit der Prüfung des Ganzen; man untersucht, ohne sich in das Verdienst der Details einzulassen, ob das Ganze dieses Kunstwerks, Wärme, Einbildungskraft, Wahrheit, mit einem Worte Poesie verrathe. Nur nach der sich gemachten, mehr oder weniger günstigen Vorstellung von der Geschicklichkeit des Künstlers, die Gattung die er sich gewählt hat, zu behandeln, geht man mittelst der Überlegung auf die Prüfung der einzelnen Theile über.

Diese, oberflächlichen oder unwissenden Köpfen unmögliche Prüfung ist nur das Resultat eines durch Übung gereinigten, und durch Erfahrung vervollkommneten Geschmackes. Das vollkommenste Kunstwerk ist jenes, welches am besten diese doppelte Zergliederung aushält. Versuchen wir *Salieri's* Oper ihr zu unterwerfen.

Der unterscheidende Charakter seines musikalischen Talentes scheint das richtige Verhältniss der Kunst zur Einfachheit zu seyn; er legt seinen ganzen Reichthum in das Orchester. Auf der Bühne scheint sein Recitativ, ja selbst seine Arien scheinen eine blosse melodische, betonte Declamation; ein Geheimniss, welches er von einem seiner würdigen Meister gelernt hat, und dessen Zöglinge zu seyn, die meisten unserer neuen Compositoren sich so selten würdig zeigen. Man findet in seiner Partitur weder diese langweiligen Wiederhohlungen, weder dieses chromatische Katzengeheul, noch diesen Aufwand von kleinen Noten, noch diese lächerlichen Octavenversetzungen (*transpositions ridicules d'octaves*), noch endlich jenen Conservatorium-Charlatanismus, dessen einzige und unvermeidliche Wirkung nur dahin geht, die Situationen und Worte des Gedichtes aus einander zu dehnen, zu entstellen, und sie dem Verstande unverständlich, und den Ohren unvernehmbar zu machen. Seine Schauspieler singen, weil der Gesang, die Sprache ihres Theaters, so wie die Declamation die Sprache des französischen Schauspiels ist. Sie singen, und man vernimmt sie; sie singen, und ihr Gesang, weit entfernt die Handlung zu dehnen oder kalt zu machen, dient nur, um ihr den angemessenen Ausdruck, und die erforderliche Steigerung zu geben; die Chöre, die mehrstimmigen Musikstücke sind von diesem System nicht ausgenommen; ein auserlesener Tact führt die entgegengesetztesten Theile beständig zur Einheit. Mit einem Worte, man sieht bey jeder Scene auf der Stelle, dass der Compositor nicht geschrieben hat, um mit einer eitlen Gelehrsamkeit zu prunken, sondern um mit dem ihm eigenen Talente zur Vollkommenheit eines theatralischer Kunstwerkes beyzutragen, welches die Vereinigung aller Talente erfordert, man sieht, dass, wenn er sich mit Worten beschäftigt, er sie nicht durch die Harmonie ersticken wollte, sondern dass seine Absicht war, ihnen die Verschönerungen seiner Kunst zu verleihen, um wenigstens, so viel es in seinem Vermögen stand, ihre lächerliche Missgestalt zu verstecken. In dieser ersten Beziehung verdient *Salieri* als Muster angeführt zu werden. Es ist wirklich sonderbar, und doch sehr leicht zu beweisen, dass seine Partitur die Zahl der Sylben des Gedichtes nicht um 200 Noten übersteigt. Es mögen manche moderne Amphione die nähmliche Berechnung ihrer in Musik gesetzten Gedichte versuchen.

Sollten sie vielleicht ihr Verdienst noch der numerischen Ungleichheit der Noten und der damit bezeichneten Sylben abmessen zu können glauben, so werden sie entzückt seyn, sich zehnmahl reicher zu finden als ihre Dichter, und sie werden aus der

nähmlichen Ursache nicht ermangeln, ihrem eigenen Ruhme einen zehnmahl höheren Thron, als den des *Gluck* und *Salieri* zu errichten.

Die folgende Auseinandersetzung der Vorzüge dieser *Salierischen* Oper kann, da sie eine genaue Bekanntschaft mit dem hier zu wenig kekannten Gedichte voraussetzt, nicht allgemein interessiren, nur muss man noch bemerken, dass *Salieri* auf das in die italienische Sprache unter dem Titel: *Axur Re d'Ormus* übertragene Gedicht, *Tarare* in Wien eine beynahe ganz neue Musik schrieb, weil er nach seiner eigenen Äusserung in *Paris* für Schauspieler, welche singen, in *Wien* aber für Sänger, welche spielen, schreiben musste. *I.*

Anekdote.

John Abell, den *Matheson* unter die vorzüglichsten Sänger und Lautenisten des 17. Jahrh. zählt, sollte, als er einst nach *Warschau* kam, auf Verlangen des Königs singen, allein er war dazu durchaus nicht zu bewegen, und eigensinnig genug, obschon man ihn verständigte, er habe im Weigerungsfalle die königliche Ungnade zu fürchten, eine schriftliche Entschuldigung bey Hofe einzureichen, worauf er die Weisung erhielt, sich nur zu einer bestimmten Zeit bey Hofe einzufinden. — Er kam, und man nöthigte ihn, sich mitten in einer weiten Halle auf einen Sessel niederzulassen, und zog ihn dann zu einer grossen Höhe hinauf. Nun erschien der König mit Gefolge auf einer Gallerie *Abell* gegenüber, zugleich wurde unter ihm eine Anzahl wilder Bären in den Saal getrieben, und ihm die Wahl gelassen, entweder zu singen, oder, indem man ihn wieder herablassen würde, unter den Bären sein Schicksal zu erwarten. Er wählte natürlich das erstere, und versicherte nachher, er habe nach diesem *modum persuadendi* wohl nie bereitwilliger, nie schöner in seinem Leben gesungen, als damahls. — Das ist denn doch zu arg, wir denken Gottlob! nicht mehr so barbarisch, und kommen ähnlichem Eigensinn auf eine den Künstlern würdigere Art zuvor, wir brechen so manches harte Köpfchen mit einer freyen Einnahme, ja wohl oft stillschweigend, damit Niemand was davon erfährt.

Nachricht.

Der bekannte Tonkünstler auf der Flöte, Herr *Joseph Wolfram*, welcher schon vor sechs Jahren in einem öffentlichen *Concerte* die Theilnahme des hiesigen kunstliebenden Publicums sich erwarb, ist auf seiner Kunstreise aus der *Schweiz* und *Bayern* hier angekommen, und wird wahrscheinlich in den letzten Tagen dieses Monaths uns mit einer musikalischen Akademie erfreuen.

Musikalischer Anzeiger.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG,
mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat.

Den 6ten März Nro. 19. 1819.

Nero als Virtuos.

(Eine Charakterschilderung.)

(Fortsetzung.)

Tyridates, König von Armenien war einst Zeuge von *Nero's* Virtuosität, welcher ihm zu Ehren das glänzendste aller Feste hatte veranstalten lassen, und derselbe ward von *Nero's* Kunst so gerührt, dass er vor mehr als einer Million von Zuschauern, sich auf das Knie niederliess, sich für Überwunden von ihm erklärte, und ihm ohne viel Umstände sein Königreich und Krone übergab, und nach Hause reiste. — O Macht der Töne!

Nun kam *Nero* auf den Gedanken, nach Griechenland zu gehen, und auch dieses zu überwinden — und durch den Zauber seiner Kehle zu seinem Sclaven zu machen.

Er begann diesen Zug mit gehöriger Vorsicht, denn er nahm sich wieder ein Publicum von 5000 Personen mit, die seine Kunst und Eigenheiten schon kannten und wussten, dass man während dem Singen *Nero's* so still seyn müsse, dass man nicht einmahl gar zu laut Athem hohle, und dass man bey jeder kleinen Pause sein Entzücken in dem lautesten Beyfallklatschen müsse losbrechen lassen, weil — man sonst seines Lebens nicht sicher war. Denn *Nero* konnte nichts weniger leiden, als eine gewisse Gleichgültigkeit der Zuhörer bey seinem Gesange; doch war er bescheiden, und erliess denselben die wüthenden Anstrengungen im Beyfallklatschen — wenn andere Virtuosen sangen. Ja es war nicht einmahl recht rathsam, noch einem andern Künstler auf der Welt einigen Beyfall zu geben, denn er war hierin sehr kitzlich, und wäre im Stande gewesen, in aller Kürze und Schnelle, den aus der Welt zu schaffen, der anderer Talente mit zu grosser Bewunderung nur erwähnte. Viele, sehr viele könnten uns davon erzählen, wie sie „mir nichts, dir nichts" aus dem Wege geschafft wurden, ohne dass sie nur einen Laut ihres Missfallens von sich zu geben brauchten — weil ihnen das Maul gestopft wurde.

Es ist natürlich, dass bey solchen Virtuosenmässigen Sonderbarkeiten *Nero's* jeder lieber hübsch auf seiner Huth war, und den Gescheidten machte; denn wer wollte sich Verdriesslichkeiten aussetzen, wenn er's vermeiden kann!

Manche Virtuosen und Künstler unserer Zeit scheinen diese kleinen Launen *Nero's* schon gekannt und davon ein wenig angezogen zu haben, weil sie ihm hierin so ähnlich sehen, wie ein Ey dem anderen, mit dem Unterschiede, dass sie sich mit dem „aus der Welt schaffen" nicht gerade abgeben — weil ihnen hierzu die gehörigen Mittel fehlen. Und wollten sie es ja lieber gleich selbst thun, und ihren Rivalen einen sichtbaren Stich beybringen, so wäre das höchst widerwärtig, wenn man sie hernach zur Strafe wieder beym Kopf nähme. Diess würde nur viel Weitläufigkeiten machen, und ein ganz unnöthiges Aufsehen, aus dem sie sich in dieser Art nicht viel machen; desshalb suchen sie mit unsichtbaren Mitteln, die oft eben so gute Dienste thun, ihren Zweck zu erreichen, und den, der dummer Weise ihnen im Wege steht, ehe er sich's versieht, auf die Seite zu schaffen. Der menschliche Erfindungsgeist ist auch hierin nicht genug zu bewundern, denn es gränzt an das Unglaubliche, was in diesem Puncte alles schon erdacht worden ist. Manche stellen ihr Beineisen oder Schwanenhals (eine Art Fuchseisen) oder Tellereisen so geschickt, dass derjenige, der mit dem Beine hineingeräth, weil es für ihn gelegt war, Stein und Bein darauf schwören muss, dass diess alles nur vom Zufall oder besser Schicksal herkomme. Wie natürlich und rührend wird hierdurch nicht das Mitleid, womit sie dem guten geopferten Lamm dann beyspringen, und sein Unglück bedauern. Hierin weichen diese ganz vom *Nero* ab, denn dieser liess sich, wenn er ein Paar

auf die Seite hatte schaffen lassen, gar nicht nur darüber zureden. Bey seinem Kunsteifer hätte er nicht einmahl Zeit gehabt. Nur von Vespasian erzählt die Geschichte als eine Seltenheit, dass dieser mit dem Leben davon kam, ungeachtet er während dem Gesange *Nero's* eingeschlafen war. Man sieht hieraus, dass es doch Fälle gab, in denen er von seiner einmahl angenommenen Caprice abging.

Bey seinem Zuge durch Griechenland, auf welchem er stets sein *Publicum ordinarium* bey sich führte, ereignete sich das Künstlern so seltene Glück, dass er überall siegte. Wer wird nicht nun die grösste Ehrfurcht vor seiner *Nero's* Kunst fühlen, und welcher Virtuos wird nicht bedauern, dass sich der fatale Umstand ereignet hat, dass er nicht auch in solcher Macht ist, und solchen Reichthum besitzt, um überall die wahren Musikkenner, in seiner eig en Uniform, in jede Stadt mitzunehmen, in der er Concertgeber, und sich hören lassen will?

Nero besass eine solche Standhaftigkeit in Verfolgung seines Zwecks, dass er in Griechenland nicht damit zufrieden war, dass ihm alles huldigte, und jeder ihn für den ersten Künstler der Welt anerkannte, sondern er liess auch sogar alle *Statuen*, die er fand, und *welche anderen Virtuosen zu Ehren gesetzt waren* — zertrümmern und mit Stumpf und Styl vernichten. Hier zieht sich das Gesicht manches lesenden Virtuosen etwas in die Länge, weil es doch schmerzhaft ist, zu bemerken, wie die einfältige Welt manche herrliche Gewohnheit so ohne allen Grund eingehen lässt, dass keine Spur mehr übrig bleibt.

(Der Beschluss folgt)

Musikalisch-declamatorische Akademie, gegeben von Herrn *Eduard Jäll*, im Saale zum röm. Kaiser am 28. Februar.

Musikstücke. 1) Neue *Ouverture* für ein grosses Orchester von *Eduard Frhr. von Lannoy.* 2) *Adagio* und *Concert-Polonaise* für die *Violine* componirt und gespielt von Herrn *Jäll.* 3) *Duett* von *Pär*, gesungen von Mad. *Vogel* und Dlle. *Vio.* 4) Satz eines neuen *Oboe-Concertes* von *F. Kummer*, vorgetragen von Herrn *Krähmer.* 5) *Schäfers Klagelied* von *Goethe*, Musik von *Franz Schubert*, gesungen von Herrn *Jäger.* 6) *Bravour-Variationen* für *Pianoforte* und *Violine* mit Orchester-Begleitung von Herrn *Freyh. von Lannoy*, vorgetragen von Fräul. *Biller* und Herrn *Jäll.*

Der Concertgeber hat sich durch sein Spiel um den ausgezeichneten Beyfall verdient gemacht. Herr *Krähmer* hat einen schönen Ton, nicht selten der Clarinette ähnlich, und sehr viele Fertigkeit. Die Gesangstücke amusirten. Die Compositionen des Herrn *F. von Lannoy* sind kraftvoll und feurig, besonders zeigen sie viele Deutlichkeit in der Ausarbeitung. Fräul. *Biller* spielte die Variationen, welche wir mit Recht allgemein anempfehlen können, ihres Meisters (Herrn *Moscheles*) würdig. — Herr *Küstner* declamirte die *Jeremiade* *) *eines wandernden Virtuosen* von Herrn *Castelli*, besonders in so mancher gelungenen Beziehung vortrefflich; der Concertsaal war von einem zahlreichen Auditorium besucht, im entgegengesetzten Falle dürfte das erwähnte Gedicht noch um vieles interessanter werden.

Correspondenz-Nachrichten.

Prag.

Das Jahr 1818 ist in dem Zeitstrom untergegangen, ohne für uns etwas Bedeutendes in *musikalischer* Hinsicht zurückgelassen zu haben. Von neuen Opern sahen wir im Verlaufe desselben nur: „*Die Italienerinn in Algier*", von *Rossini*, „*Swetards Zauberthal*" von *Fischer*, „*Orest*" von *Kreutzer*, „*Alle fürchten sich*", von *Isouard*, „*Elisabeth*", von *Rossini* und die „*Rosenmädchen*" von *Lindpaintner*, unter denen die beste Aufnahme die „*Italienerinn in Algier*" fand; dagegen wurden wir mit Wiederhohlung von „*Tancred*", „*Johann von Paris*" und andern leichten Singspielen so übersättigt, dass es wirklich kein Wunder ist, wenn allmählig der *Kunstsinn* des hiesigen Publicums in *Stumpfsinn* verwandelt, und das Schauspielhaus leer gelassen wurde.

Als vorübergehende Erscheinungen waren Dlle. *Fischer* und *Pfeiffer*, dann Mad. *Seidler* und Herr *Siebert* uns sehr angenehme Gäste; besonders vortheilhaft hatten die zwey Letztern auf unser Publicum gewirkt.

Durch das Engagement der Mad. *Becker*, vom Hamburger Stadt-Theater, hat unsere Oper eine ausgezeichnet gute Acquisition gemacht. Ihr Gesang ist meisterhaft, und ihr Ruf in Deutschland gegründet. Doch durch *sie allein* konnte der Vorwurf, der hie und da in öffentlichen Blättern unser Singspiel — bisweilen etwas zu hart traf, nicht gerechtfertigt

*) Siehe d. Z. 2. Jahrgang. Seite 169.

werden. Die Bemühungen der vorigen Direction um die *Herstellung* unserer Oper, waren zu einseitig, ihre Kräfte nicht gehörig geprüft und verwendet, und die Mittel zur Gewinnung eines *Ensemble's* verfehlt; wie sollte ihr Zweck erreicht, und das Publicum zufrieden gestellt werden? — — —

Welche Veränderungen und Verbesserungen unserer Bühne überhaupt, bevorstehen, ist noch immer ein allgemeines *Geheimniss*, wenn anders eine unentschiedene Sache als solches betrachtet werden kann; auffallend bleibt es doch immer, dass zur Bestimmung einer neuen Direction eine *so* lange Zeit nothwendig wird.

Im *Gebiethe* der *Tonkunst* bemerken wir, ausser einigen artigen Arbeiten der HH. *Werner* und *Keicze*, nur *Ephemeriden*, meistens im Verlage des *Marko Berra*, dessen Industrie mit seinen *Ansichten* von der *Kunst*, so ziemlich in gleichem Verhältniss stehet. Doch können wir mit Vergnügen das musikliebende Publicum auf ein Institut aufmerksam machen, welches um so überraschender ist, je grösserer Werth es auszeichnet. Der schon durch verschiedene Opern- und sonstige Clavier-Compositionen vortheilhaft bekannte, dermahl an dem hiesigen Theater angestellte, Herr Capellmeister *Strauss*, gibt seit dem 1. October 1818 eine *Monathschrift* für *Clavier*, *Gesang und Guitarre* heraus, die, den drey bereits erschienenen Heften zu Folge, als ein überaus angenehmes Geschenk zu betrachten ist, und die allgemeinste Theilnahme verdient. Der etwas sonderbar klingende Titel: „*musikalischer Fruchtgarten*“ wird, in der That, vollkommen gerechtfertigt, wenn gleich, nach der witzigen Bemerkung eines ausländischen Blattes, keine *singende Mohrrüben* und *blasende Petersilienwurzeln* darin angetroffen werden. Die hier dargebothenen *Früchte* sind für den musikalischen Geist das, was in dem bereits unserer Gegenwart entschwundenen gehaltreichen, „*poetischen Fruchtgarten*“ für den poëtischen, ohne desshalb einen ausgehungerten Notizenschreiber zu nähren. Möge daher der fleissige und geschickte Gärtner für die Erhaltung seines so herrlichen *Fruchtgartens* zu sorgen, aufgemuntert werden! —

Herr *Junghanns* — ein wohl erfahrner, theoretisch-praktischer Claviermeister, selbst auch durch einige artige Compositionen beliebt — eröffnet auf dem Subscriptions- und Pränumerationswege ein Unternehmen, das wirklich sehr dankenswerth ist, und bey den grossen Kenntnissen dieses musikalischen Lehrers, seinen Zweck zu erfüllen, gegründete Hoffnung gibt. Es ist diess eine *Clavierschule*, welche zunächst allen wohlgeordneten, theoretisch-praktischen Regeln: auch noch die Unterweisung im Clavier-Stimmen und sonstigen kleinen mechanischen Vorrichtungen enthält, und sich daher für alle Clavierspieler — besonders für die auf dem Lande — geeignet macht, und selbst zu ihrem Vortheile empfiehlt. Wir zweifeln daher auch nicht, dass dieses kostspielige Werk, bey seiner vielumfassenden Tendenz und zu erwartenden Brauchbarkeit, die eben so nöthige als verdienende Aufnahme und Unterstützung finden werde.

Von den hier Statt gehabten *musikalischen Akademien* verdient das im Monathe December v. J. von den rühmlich bekannten Gebrüdern *Khayll* gegebene *Vocal-* und *Instrumental-Concert* einer besonderen Erwähnung. Es wurde mit der vortrefflichen Ouverture zu *Schiesslers* Operette das „*Hammelfell*“ vom Capellmeister *Strauss*, eröffnet, und hatte uns in der abwechselnd entfalteten Virtuosität der Concertgeber einen schönen Genuss gewährt.

Wir benützen die Gelegenheit, die Theater-Directionen auf dieses kleine Singspiel aufmerksam zu machen. *Justus.*

Literarische Anzeige.

Sammlung komischer Theater-Gesänge a. d. k. k. priv. Theater in der Leopoldstadt, 5. Lief. *Wien bey S. A. Steiner und Comp.* (*Preis 2 fl. W. W.*)

Die Sammlung enthält das beliebte Quodlibet aus der *falschen Prima Donna*: *Jetzt will ich gleich so manches singen etc.*, in Musik gesetzt und gesungen vom Hofcapellsänger und Schauspieler Hrn. *Ignatz Schuster*. Wer die nun sich auf dem Repertoire so lange erhaltende Posse gesehen hat, wird gestehen müssen, dass dieses Quodlibet frey von Extravagancen, die man in solchen Musikstücken gewöhnlich gewahrt, und viele der beliebtesten Melodien berührend, mit einer Delicatesse durchgeführt ist, die vielen die Aufnahme in diese Sammlung wünschen liess; indem es jeden Sänger komischer Piecen, ohne dass es ihm ein bestimmter Tonumfang verwehrt, zufrieden stellen, und mit einiger Laune vorgetragen, den Frohsinn in Gesellschaften um ein Gutes aufrecht erhalten wird. Da es übrigens das *erste*, und zwar im eleganten Drucke erschienene Quodlibet für Gesang und Pianoforte ist, so

dürfte es noch mehr interessiren, die Mannigfaltigkeit in der Sammlung überhaupt erheblich machen.

Randglossen.

Kann man nicht auch in der Tonkunst strenge gegen sich selbst, und billig gegen Andere seyn, ohne sich desswegen der Stümperey, welche sich oft als Kunst aufdringen will, anzunehmen?

Man kann auch in der Musik Abbildungen des Lebens nach der Verschiedenheit des Geschlechtes sowohl als der Stufen des Alters annehmen. In den vier Stimmen lebt die Menschheit in den viererley Perioden desselben, und die vierstimmige Musik vereinigt sie zum Chor des vielfachen Lebens. Nach dieser Analogie sollte im Sopran kindliche Einfalt und Harmlosigkeit, im Alt des Jünglings blühendes und warmes Leben, im Tenor die Energie, das Feuer und der Ernst des Mannes, im Bass aber die Ruhe und Würde des Greisenalters sich vorzüglich ausdrücken.

Es ist eine eben so schädliche als ungegründete Meinung, die Natur thue beym Genie alles, und es heisse, dem Genie Fessel anlegen, wenn man es den Regeln der Kunst und des Geschmackes unterwerfe.

Noch ist unsere Charakteristik der Töne, leider! nicht im Reinen. Jeder scheint sich selbst eine zu schaffen, und doch ist nur eine einzige in der Natur. — Der solcher am nächsten kommt, hat wohl einen Schatz entdeckt.

Dass die Tonkunst allein von dem ganzen ewigen Vermächtnisse Gottes an die Menschen in dem Laufe aller Zeiten nicht nur nicht zurückgegangen, sondern wohl gar herrlicher und gediegener geworden ist, verdankt sie vielleicht nur allein dem Umstande, dass sie bis auf unsere Tage nicht den akademischen Facultäten feilgebothen, und an die Kanzel geschlagen worden ist, dass sie ihr freyes Wesen im Volke forttreiben, und nur den Priestern, die ihr Gott zugesendet, ihre ewige Flamme anvertrauen durfte.

Man liest jetzt so viele Abhandlungen über das *Genie*, dass Jeder glaubt er sey Eines. Der Mensch ist verloren, der sich früh für ein *Genie* hält.

Wien, bey S. A. Steiner und Comp., Musikhändler.

Gedruckt bey Anton Strauss.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG,
mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat.

Den 10ten März **Nro. 20.** 1819.

Über die schlechte Druckerschwärze bey den Noten, nebst einem Project zu einem Zuge nach Indien.

(Beschluss)

Die Buchsbaumernen Flöten sind am besten zum Dienst, hingegen die Elfenbeinernen ganz gefährlich, denn wenn ein Elephant so ein Stück von seinem Fleisch und Bein erblickte, könnte er es vindiziren wollen als sein Eigenthum. Die Ebenholzflöten sind wieder zu schwer auf dem Marsche, und könnten leicht brechen, wenn auf dem Wege sich Zwistigkeiten erhüben, und die Flötisten aus Rangstreit oder Eifersucht einander die Instrumente an den Kopf würfen. Doch wird darauf müssen gedacht werden, dass ein guter Flötenmacher mit unter der Reserve engagirt ist, der im Nothfalle eine Klappe wieder ausbessert. An Arbeit wird's ihm nicht fehlen, wenn auch an der Bezahlung; doch kann er sich dann in Indien durch Elephantenzähne bezahlt machen. So wie bey der Cavallerie eine *ambulante* Hufschmiede ist, so werde ich ihm eine fahrbare Drechselbank besorgen. Sollte uns das plattirte Silberblech ausgehen, so ist dafür gesorgt, denn in Indien wächst die Mutter des Goldes zum Überfluss, die Platina.

Nur noch einige Worte über die Grade des Ranges in der indischmusikalischen Elephantenzahneroberungsarmee! Ich bleibe ein für allemahl der Anführer oder General, weil ich's schon bin, und ich nur nach meinem Tode zugeben würde, dass ein anderer ungestraft sich auf meine Stelle schwänge.

Nach mir kommen die Hauptflötenbläser, was zwar ein jeder zu seyn prätendiren wird, aber wesshalb es keiner ist, und ich diesen Platz indessen leer lasse, bis ich einige, die sich durch schnelle Bezähmung der Elephanten auszeichnen, dazu denominiren werde. Hierauf kommen die Unterofficiere und Corporals. Zu solchen mache ich diejenigen, welche ein Thema so verwickelt vortragen können, und so verändern, dass man gar nicht mehr weiss, was es seyn soll; denn von diesen verspreche ich mir den grössten Effect auf die Elephanten. Diejenigen, welche auf der Flöte so blasen können, dass man eine Clarinette zu hören glaubt, können bey mir des schnellsten *Avancements* gewärtig seyn, weil darin der wahre Künstler sich zeigt. Auch habe ich schon einige Clarinettisten engagirt, die auf ihrem Instrumente so blasen, dass man eine Flöte zu hören glaubt. Welch schöner Wettstreit wird sich dann unter diesen entspinnen, einander in täuschendem Tone zu übertreffen! denn dadurch wird denn das Fortschreiten der Kunst sichtbar befördert, und die Nachwelt in ein Staunen versetzt werden, dass seines Gleichen nicht haben, und unseren Ruhm schon jetzo verherrlichen wird.

Überhaupt, wenn ich alle die Vortheile aufzählen wollte, die mir gar nicht einfallen, ich würde die Welt überzeugen, dass ich einen Plan ersonnen, welcher, um französich zu reden, sich selbst übertrifft.

Nun fehlen uns zur Vollständigkeit noch einige Baumstarke lyrische Dichter und Recensenten, die der Welt in Sonnetten unsere Thaten verkündigen, dass ganz Indien staunen wird, und der *Himmalaja* davon ertönen soll. Kein deutscher Flötist wird sich in der Wiege haben träumen lassen, dass sein Ruhm noch bis zur Spitze dieses hohen Urgebirges dringen würde; aber ich bleibe dabey; dem Verdienste seine Kronen! diese Dichter sollen den Rang eines Feldwebels haben, weil sie mit der Feder umspringen können, und mit Elephantenzähnen bezahlt werden. Auf die Recensenten richte ich eben mein grösstes Augenmerk, denn diese können bey unserer Armee viel Gutes und Böses stiften.

Ihre Instruction im Dienst wird dahin gehen,

dass sie mich als den Director des Ganzen brav loben, und diejenigen hervorheben, welche von mir mit dem grössten Vertrauen und Wohlwollen beehrt werden. Mir ist, ich sage es frey von der Leber weg, die Protection in den Tod zuwider, aber damit soll mir keiner kommen, dass er mich durch das kleinste Wort angriffe, oder die, welche ich aus allerhand Rück- Vor- und Nebenabsichten gelobt und avancirt wissen will. Wer die Achtung gegen mich aus den Augen setzt, der beweisst zu seiner Schande, dass er keine Achtung vor sich selbst hat. Ich werde mir doch nicht gefallen lassen, dass einer ein falsches Wort über mich sagt, da ich bey andern, denen ich so einen kleinen Hieb aus Bein gönne, ein Auge zudrücke, und wohl gar aus allzugrosser Herzensgüte noch ein wenig Öhl ins Feuer giesse, weil ich weiss, dass denen guten Leuten damit ein Gefalle geschieht.

Nun, da mögen die Autoren zusehn, was die Berichte aus *Bombay*, *Seringapatnam*, *Nepal*, *Tschittore*, über die Wirkung ihrer Compositionen auf die Elephanten dann sagen werden, und sie werden es bald spühren, dass ich ganz unparteyisch zu Werke gehe, und meine Recensenten (die beyläufig den Rang eines Feldarztes haben), nur solche loben lasse, die es verdienen, und gegen mich sich dankbar bezeugen; hingegen bin ich streng und gewissenhaft, und so der Wahrheit getreu, besonders wenn ich solche Subjecte vor mir habe, die mir im Wege stehn. Denn die Wahrheit ist mit dem Sonnenlichte zu vergleichen und ziert einen Mann mehr, als alle Schönheit!

Denen Recensenten gebe ich den Feldunterarzts-Charakter, desswegen, weil ihre Worte, manchen Medicinen gleichen. Denn es gibt der Arzneymittel, wodurch man einen ganz wurmstichigen Menschen auf ein Paar Tage wieder auf die Beine helfen kann, wenn gleich sein Tod ihm gewiss ist. Diess sind Recensionen welche ganz schlechte Sachen ungeheuer loben, dass die Welt staunt, bis sie sieht, was daran ist. Ferner gibt es Arzneymittel, welche auf einer Seite das verderben, was sie auf der andern gut machen, z. B. China-Rinde, welche freylich stärkt, aber auch so zusammenzieht, dass Verhärtungen und oft Brustwassersucht erfolgt. Die Analogie mit manchen Recensionen ist klar, denn wenn man einen vorne lobt, so gibt man ihm hinterdrein einen solchen Schwadronhieb, dass er sein Lebelang nicht mehr aufsteht. Andere Medicamente sind gut zum temporisiren, als Camillenthee oder braunes Wasser, die machen weder kalt noch warm, und der Patient weiss nicht, ob er gehauen oder gestochen ist, diese Anwendung ist leicht, denn welcher Künstler hätte nicht schon so temporisirende kritische Medicamente verschluckt? Eben so ergehts dem armen Teufel, wenn er krank ist; denn man gibt ihm Weidenrinde; der Reiche speisst *Quinquina regia* — ganz natürlich, weil ers bezahlen kann, oder weil er vornehmer Leute Vetter ist.

Aber die lustigste Ähnlichkeit der Mediziner mit den Recensenten ist, wie ich glaube, diese: dass manche solche Pfuscher und Winkeldoctoren, (die in Pohlen, im Bannat, in Dalecarlien, in Istrien, auf dem Caucasus, auf abgelegenen Dörfern heimlich, und *sub rosa practiziren*) den Kranken das willkührlichste Zeug verordnen.

Einem polnischen Bauer, der mit einem Bären gerauft, und dabey $1\frac{3}{4}$ Kamhaare vom Bären verschluckt hatte, welche nun nach 3 Tagen wie Pfriemen durch seinen Unterleib herausfuhren — verordnete ein Solcher *China regia* und Stahl, im Brandtewein Seitelweiss zu trinken, und liess ihm den ganzen Leib in Sauerteig wickeln, wie eine indische Mumie, dass dieser gute Flurenbewohner früher starb, eh' er gesund ward — und ehe die zürnende Welt seinen Tod rächen konnte. — Eben so ists in der Critik. Der Recensent soll über ein Werk oder Aufführung schreiben, die er nicht gesehen oder gehört hat. Nun setzt er sich hin und schreibt:

„Heute hatten wir schon wieder die Pein, ein neues Productchen von dem allzeitfertigen Tonsetzer N. N. zu hören. Es bestand in einem Flöten-Solo betitelt: *die Mitternacht auf dem Strohboden*, mit obligatem Chor und Solo-Stimmen, wobey der Sturmwind zu hören ist, der in den Dachfenstern heult.

Der Bassist, Herr *Profundus*, zeichnete sich wie immer aus, durch Reinheit und vollkräftige Tiefe, er schlug sein tiefes *E* mit bewundernswerther Stärke an, so dass man der rasenden Tiefe wegen glaubte, dieses *E* im Keller zu hören, und erndtete grossen Beyfall. Es ist eine ausgemachte Wahrheit, dass dieser Sänger von Stufe zu Stufe dem Ideale entgegen eilt, besonders wenn er sich nicht in allzugrosser Begeisterung aus der Tiefe erhebt, wo doch bisweilen ein schwerfälliges Lallen der Zunge sichtbar wird, dass durch eine gewisse Nüchternheit in den Passagen leicht hätte vermieden werden können. Denn die *Scala* bleibt für einen Sänger, der

sich in der Begeisterung nicht moderirt, eine schwere Aufgabe, besonders wenn kein tiefer Bass ihm zur Seite geht, und bisweilen unter die Arme greift. — So schrieb die Recension, über Herrn *Profundus*, und abergläubische und bigotte Menschen dachten, er sey besoffen aus einem Weinkeller gekommen; indessen hatte dieser Sänger just an diesem Tage nicht singen können, weil ihm die Gräte von einem Hechten im Halse stecken blieb, wesshalb die Arie ganz wegblieb.

Ferner heisst es: Wir bedauern, das Unpässlichkeit Dlle. N. N zwang, ihre grosse Arie wegzulassen; wir verloren dadurch einen Kunstgenuss, der an Schönheit nichts mehr seines Gleichen hat; und just diese Sängerinn ward mitten in der Arie durch lautes Pfeiffen und Klopfen mit Stöcken unterbrochen, und musste abtreten. Da sie aber aus einem Lande gebürtig war, wo Klopfen mit Stöcken Beyfall, was hier höchstes Misfallen bedeutet, so glaubte sie sich trösten zu können und sagte, die Pfeifer mögen sich ins — Nahmen die Seele auspfeifen, weiss ich doch, dass die Hälfte des Parterre gepocht hat. Da nun hier der Recensent nicht anwesend war, sondern nur beym Nachtmahl die Materialien zu seiner Critik sammelte, so entstand das Missverständniss, welches nun als Wahrheit, weil es gedruckt, durch alle Provinzstädte Nordamerikas circulirt.

Wer macht mir die Ähnlichkeit der Critiken mit den Arzneymitteln noch streitig?

Ich als General werde aber schon Sorge tragen, dass die Welt durch diese Critiken, die über meine Elephantenzahneroberungs-Flöten-Armee nach *Pensacola* geschickt werden, recht unterhalten wird, und es so einrichten, dass jeder Zeitungsleser für sein Geld doch auch etwas habe; desshalb lasse ich heute einem den Pelz waschen, den ich morgen fein säuberlich wieder abtrockne. Bey diesem sorgfältigen Verfahren kann es nicht fehlen, dass alle Partheien zufriedengestellt, und die Vortheile der Kunst, wie ihr Glanz befördert werden.

Wenn nun einer glauben wollte, dass dieses schon die Entwicklung meines ganzen Planes wäre, der würde sehr irre gehen; denn ich sage heute noch nicht alles, weil ich noch nicht alles — weiss.

N a c h s c h r i f t.

Diess weiss ich aber ganz gewiss im Voraus, dass in diesem Kriege kein Blutvergiessen vorkommt, weil ein Flötenbläser, der einige Geläufigkeit besitzt, so einem plumpen Elephanten leicht davon laufen kann. Das wahre eigentliche Todstechen geht erst an in meinem neuen Werke: „Zaunkönigs (Zaunschlupfers) Abentheuer und Feldschlachten" welches ich mit hoher Erlaubniss in Kurzem herauszugehen gedenke.

C o n c e r t e.

Den 24. v. M. veranstaltete die alles Gute und Nützliche befördernde Gesellschaft adeliger Frauen im k. k. Hofopern-Theater eine grosse musikalische Akademie mit Declamation- und Gemählde-Darstellungen. Dem Zwecke unsers Blattes gemäss, beschränken wir uns nur auf die erstere.

Rossini's Ouverture zur Oper: *Cenerentola* ist muntern Charakters, zwar hin und wieder etwas leer, doch verfehlen mehrere liebliche Melodien und eine effectvolle Instrumentirung nicht ihre Wirkung.

Das Orchester gab sie mit Fleiss und Energie.

Arie aus der Oper: *Faust* von *Spohr*; vorgetragen von Herrn *Barth*, k. k. Hofsänger. Dieses vortreffliche Musikstück eignet sich ganz für die ungezwungene Höhe und innige Vortragsart dieses gefälligen und beliebten Tenors.

Variationen für das Pianoforte von *Moscheles*, gespielt von dem Fräul. *de Belleville*, Schülerinn des Herrn *Carl Czerni*.

Bewunderung und Staunen erregte die kleine eilfjährige Künstlerinn durch ihr wohl accentuirtes und gerundetes Spiel. Hinlängliche Beweise von der Vortrefflichkeit ihres geschickten Lehrers.

Die nun auch im Auslande gefeyerte Bravour-Sängerinn Mad. *Campi*, k. k. Hofoperistinn, trug eine *Arie* von *Morlacchi* mit obligater Viola vor. Zu Ende derselben gelang es erst Mad. *Campi* durch einige gewagte und auch gelungene Stellen, die Hände in Bewegung zu bringen. In dieser Arie ist zu wenig Festgehaltenes, die concertirende Viola bewegt sich mehr in den erzwungenen hohen als in den ihr ganz eigenthümlichen schönen Mitteltönen.

Der erste Satz eines *Violin-Concerts* von *Rode* in *E-dur*, gespielt von Herrn *Helmesberger*. Die sichere Intonation und die Ruhe seines Bogens lassen in ihm bey seiner Jugend und unermüdetem Fleisse vielleicht einen braven Violinspieler erwarten; seit Kurzem ist er Zögling der von den Musikfreunden des österr. Kaiserst. errichteten Musikschule.

Ein *Duett* aus der Oper: *la distruzione di Gierusaleme* (von *Terziani* geschrieben für *Tacchinardi* und *de Grecis*, wurde von Herrn *Barth* und *Götz* mit Beyfall wieder gegeben, so wie auch das *Terzett*, componirt von Herrn *Götz*, vorgetragen von Mad. *Grünbaum*, Herrn *Barth* und dem *Compositeur* recht sehr das zahlreiche Auditorium ansprach.

Musikalisch-declamatorische Academie zum Vortheil einer durch Feuer verunglückten Familie am 7. März im grossen Landhaus-Saale.

1) Grosse *Ouverture* von Herrn *M. J. Leidesdorf*, (*D dur*) 2) *Cavatine* von Herrn *Leidesdorf*, gesungen von Fräul. *Cäcilia von Mosel*. 3) *Adagio und Rondo* im spanischen Geschmack aus einem Concert für das Violoncell von *Bohrer*, gespielt von Herrn *Jos. Dont*. 4) *Arie* von *Pavesi* gesungen von Mad. *Borgondio*. 5) *Thema*: *Nel cor più non mi sento* varirt und gesungen von Fräul. *Cäcilia von Mosel*, mit Instrumental-Begleitung von *Leidesdorf*. 6) *Pianoforte Concert* von *Ries*, gespielt von Herrn Graf *Carl von Malaspina*, Schüler des Herrn *Leidesdorf*. — Herr *Leidesdorf* bewährt immer mehr seinen Ruf als ausgezeichneter Componist, seine Thema, seine Durchführungen haben in einer deutlichen Schreibart und gefälligen Instrumentirung sehr viel declamatorisches an sich; die Hauptzüge eines Stückes gruppiren sich an der Stelle angenehm, und machen in der Wiederkehr den Sinn des Ganzen anschaulich. Er scheint die goldne Mittelstrasse gewählt zu haben, und nicht wie ein gleich wieder verschwindendes Meteor glänzen zu wollen. Fräul. von *Mosels* kraftvolle, schöne Stimme wird Niemand bestreiten, doch gerade in gewissen einzelnen Momenten des Gesanges, worin sie mit besonderem Kunst-Aufwand *Celebrität* zu gewinnen sucht, distonirt sie nicht selten, die sichere Folge einer zu wenigen Scalen-Übung; sie bedarf vielleicht nur noch einige Zeit eines braven Gesang-Meisters, und wir werden uns gewiss gratuliren dürfen, ein ausgezeichnetes Talent wünschenswerth ausgebildet unter uns zu besitzen; die Ausführung der Variationen bestätigten diess dem Kenner, überdiess werden derley Variationen nach Vorbildern — wovon uns der Himmel bald wieder befreyen möge! — auch die wenigsten Kunstfreunde ansprechen; Nachahmungen bleiben ewig undankbar, wenn man nicht auch Original seyn kann. Das Spiel des sonst so braven Violoncellisten Herrn *Dont*, blieb gleich nach dem Eingange — trug das Instrument oder der Spieler die Schuld? — bis zu Ende unbeachtet. Herr Graf *Malaspina* leistet für seine Jugend (man kennt den Satz des Herrn *Ries*) wirklich viel. Sein Talent wird uns in der Hoffnung noch werther, dass es sich immer glücklicher entwickeln wird. Den grössten Beyfall errang die herrliche Sängerinn Mad. *Borgondio*. Herr *Heurteur* declamirte ein Gedicht, der *Löwe in Florenz*, von Herrn *Bernhardi* vortrefflich.

Musikalischer Anzeiger.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG,
mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat.

Den 13ten März · Nro. 21. · 1819.

Deutsche Dreyklänge.
Ein Sonnettenkranz.

Goethe.

Es liegt die Welt ein Thal vor Deinen Blicken;
Auf hohem Gipfel stehest du, ein Aar,
Von Fesseln frey, die Sterbliche umstricken,
Siehst in der Menschheit Sonne kühn und klar:

Und Blüthen weisst Du auf den Höh'n zu pflücken
Und beutst der Kränze hohen Sinn uns dar,
Verstehst das Herz zu schrecken, zu entzücken
Und spielst im kecken Trotz mit der Gefahr.

Dein Genius durchflieget alle Bahnen,
In jeder gross, in jeder unerreicht
Und selbst das Kleinste spiegelt Deinen Geist.

Du endest kinderlos, selbst ohne Ahnen.
So der Komet, der durch die Himmeln weicht
Und nach Aeonen sichtbar wieder kreis't.

Schiller.

Auf kühnem Fittig flogest Du hinan,
Geliebter Todter, wo die Sonnen blinken;
Ein gold'ner Feuerstrom war Deine Bahn;
Am Rande holde Blüthen liebend winken:

Und muthig brachst durch Nebel Du und Wahn,
Begeisterung aus Sternenglanz zu trinken
Und Kunst und Leben ward Dir unterthan,
Du liessest nie die starken Flügel sinken.

Viel gab Dir die Natur und viel die Kunst;
Die Lehre hielt, die ernste, dich umfangen;
Stets bautest Stufen Du zu Deinem Throne.

Dir *ward* des Musengottes höchste Gunst,
Du strebtest immer noch sie zu *erlangen*
Und, schon gekrönt, vermisstest Du die Krone.

Jean Paul.

Dir ist, was da besteht, ein Nichts, ein Spiel,
Der Mensch, ein Ball von streitenden Naturen;
Verwegen bildest Du Carricaturen
Und eilest über sie zum hohen Ziel.

Erobern uns das Land, wo Adam fiel,
Des Paradieses unschuldvolle Fluren,
Diess willst Du, leitest, gleich den Dioscuren,
Auf Witzes Wogen Deines Schiffes Kiel.

Wer schwingt sich wohl hinan zu *Deiner* Welt?
Du mischest bunte Farben, Bilder, Strahlen,
Du zürnest, strebst und kannst sie doch nicht mahlen.

Wo Dein Humor vernichtend, schaffend fällt,
Ein Blitz, da sterben Formen, sinken Blüthen;
Der Edelstein erglänzt, wo Blitze wüthen.

Mozart.

Du Herrlichster von Deutschlands edeln Söhnen,
Mit Königsmacht gebiethest Du den Tönen,
Dass furchtbar im Gemüth sie wüthen, drohnen,
Dass liebend sie der Seele Sturm versöhnen.

Der ird'schen Liebe flüchtige Gewalten,
Der Gottesahnung heimlich hohes Walten,
Des Himmels und des Höllenpfuhl's Gestalten
Weisst Du dem tiefsten Herzen zu entfalten.

Wohin Du trittst, Du zauberst, Mosen gleich,
Aus Felsenriff ein Harmonienreich
Und nie versieget Deines Geistes Welle.

Ein Strahl des ew'gen Lichts bist Du entsprungen,
Ein Engelchor hat stets durch Dich gesungen;
Du eiltest frühe, ach! zurück zur Quelle.

Haydn.

Von Gottes Munde schallt: es werde Licht,
Wo nichts gewesen, blühe Lied und Leben!
Und Du gehorchst; mit Macht die Töne weben,
Der Welten Dank zum duft'gen Kranz sich flicht.

Am Kreutze blutet Gottes Sohn und spricht
Und alle Himmelsräume schweigend beben;
Der Stille hast Du Laute kühn gegeben;
So tönt das Ach! wenn Mittler's Auge bricht.

Du paartest Fleiss und Kunst mit hohen Gaben,
Verstand und Herz, Gemüth und Sinn zu laben,
Der Tonkunst Inn'res war Dir aufgethan.

Du bautest langsam, doch mit ew'ger Stärke;
Dem Zahn des Alters trotzen Deine Werke;
Wie keine fruchtbar, glänzet Deine Bahn.

Beethoven.

Die Urkraft wohnet in des Berges Tiefen
Und fördert nie Geahndetes zum Licht;
Sie wecket Stürme, die gefesselt schliefen,
Ein feur'ger Strom aus hohem Crater bricht.

Doch wo die Glutenbäche tödtend liefen,
Da wächst die Rose bald auf neuer Schicht
Und wo empört die Winde heulend riefen,
Der Edelstein mit Phöbos Glanze ficht.

Du bist der Berg, die Kraft im Busen wohnet,
Du strebst hinan zu dem, der straft und lohnet,
Berührst im Fluge alle Seelensaiten.

Es klingt in Dir die Welt mit Lust, mit Schmerzen;
Du singst; es dringet jeder Ton zum Herzen;
Dir horchen alle Menschen, alle Zeiten.

Freyherr von Lannoy.

Correspondenz-Nachrichten.

Italien.

„Die Carnevals-Stagione biethet, wie bekannt, in Italien alljährlich eine Menge Neuigkeiten dar, wovon wir vor der Hand eine skeletirte Darstellung geben wollen — da die ausführlichen Berichte etwas verzögert wurden:

Venedig zählte in dieser Stagione 5 neue Opern. *St. Benedetto: Il principe della nova China* von *Vittorio Trento*, wurde einen Abend aufgeführt, und missfiel.

2) *La sposa Fedele* von *Paccini*. Buch von *Rossi* — gefiel stellenweise, besonders im 1. Acte, und erlebte gegen 7 bis 8 Vorstellungen.

3) *I Pittochi Fortunati* von *Pavesi*, hatte mitunter treffliche Musikstücke, hielt sich jedoch nur 5 Abende — weil das Buch allgemeine Interesselosigkeit herbeyführte.

Fenice. 1) *Elisabetta di Derbishyre* von *Carafa*, gefiel allgemein, und machte vorzugsweise seit mehreren Jahren das grösste Glück in diesem Theater. Über die Vorzüge und Fehler der Musik im Berichte ausführlich. Mad. *Fodor*, der glänzende Stern am musikal. Horizonte entzückte allgemein.

2) *La Clemenza d'Entragues* von *Vittoria Trento* hatte, ungeachtet einiger sehr guten Musikstücke, worunter die Chöre, und einige Solo-Stücke, das Duett: *Ah te bontà divina*", zu rechnen sind, das Schicksal der vorjährigen Opern dieses Theaters, d. h. erlebte nur einige Vorstellungen; und wurde durch die *Elisabetta* von *Carafa* verdrängt.

Mailand. Il Carnevale di Venezia von *Boile* (Schüler *S. Mayer*) gefiel einige Vorstellungen hindurch.

Gl' Illinesi von *Basily*, war sehr glücklich. Der *Maestro* überraschte diessmahl das für ihn feindlich gestimmte Publicum mit diesem gelungenen Werke, das sich den ganzen Carneval mit allgemeinem Beyfall hielt.

Turin. La Rosa rossa, e Rosa bianca von *Generali*, gefiel mittelmässig, und steht weit hinter der *Mayer'schen Rosa*, die vor mehreren Jahren sehr viel Glück machte. *La Semiramide* von *Mayerbeer*. Obwohl für *Borgondio* grossen Theils geschrieben, wurde dennoch auch mit der Sgra. *Bassi*, die nicht Contraalt ist, beyfällig aufgenommen. Die Correspondenten von *Turin* nennen die Musik classisch, und originell — den Gesang und die Harmonie mit den Vorzügen der italienischen und deutschen Schule ausgestattet.

Rom. Danao von *S. Mayer*, gefiel wenig — und musste nach 8 Vorstellungen abtreten. *Il Giulio Cesare nelle Gallie* von *Niccolini*, hatte nur mit Mühe sich etwas länger gehalten. Mehrere recht schöne Musikstücke wurden mit Beyfall belohnt; im Ganzen aber war ihr Schicksal minder günstig.

Il Contracambio von *Cordella* (einem Schüler *Paisiello's*), machte das meiste Glück daselbst, und wurde durch 30 Vorstellungen beyfällig aufgenommen.

Neapel. Ricciardo e Zoraide von *Rossini*, mit Enthusiasmus aufgenommen, und durch den ganzen Carneval gegeben.

Wiener-Bühnen.

Theater an der Wien. Am 6. zum Vortheile der Mad. *Borgondio* eine musikalische Akademie, dann der *Berggeist*, Ballet. Den Anfang der Akademie machte die nicht angekündigte Ouverture des *Blaubart* von *Fischer*; sie liess manches von Seite der Aufführung zu wünschen übrig. Die Arie von *Rossini*, dann das Duett von *Fioravanti* wurden, das erste von Mad. *Borgondio* allein, das zweyte von

ihr und Herrn *Seipelt* sehr brav vorgetragen und erhielten allgemeinen Beyfall. Die Scene von *Radicati* hat gewaltig lange Ritornelle und sprach weniger an; indessen wurde Mad. *Borgondio* gerufen. Die Variationen für die Oboe sind eine gut durchdachte, mit Gründlichkeit geführte Composition, von ihrem Verfasser Herrn *Sellner* trefflich vorgetragen. Dieser Künstler ist eine sehr gute Acquisition für das Orchester des Theaters an der Wien, welches seit längerer Zeit durch seinen Oboisten sich eben nicht auszeichnete. Die Kinder des Balletes machen sichtbare und sehr erfreuliche Fortschritte unter Herrn *Horschelt's* wackerer Leitung. Dieser Verein kleiner Künstler ist eine Pflanzschule nicht allein guter Tänzer, sondern auch braver Schauspieler, was sich auch bewährt, so oft man die lieben Leutchen in der Oper und in dem Schauspiele verwendet, indessen nähern sich einige mit starken Schritten ihrer Entwicklungs-Periode, wo die Natur der Kunst fast gänzlichen Stillstand gebiethet, um ihr später ihr Recht wieder einzuräumen und dieser wichtige Zeitpunct darf nicht übersehen werden. Das Haus war nicht so gefüllt, als es Mad. *Borgondio* und wir gewünscht hätten, woran die Wahl der zum Theile schon gehörten Singstücke auch etwas Schuld tragen mag.

Ein Brief Herder's,

über Händel's Oratorium: der Messias. *)

„O Freund, welch ein grosses Meisterstück ist dieser *Messias*, eine wahre christliche Epopee in Tönen! Wenn Sie gleich bey'm Anfange die sanfte *Trostesstimme*, sodann zur Ankunft des Messias in der ganzen Natur *Berg und Thal* ebnen hören, bis die *Hoheit, die Hoheit des Herrn offenbart*, und *alle Welt ihn schaut miteinander*; wenn Sie die schauerliche Arie: *Wer mag ertragen den Tag seiner Zukunft*, durch ihr ganzes Wesen fühlen; und der fröhliche helle Bothe kommt, der mit seinem Lerchengesange *Frohlocken in Zion* bringt; und die Völker die so tief *in Dunkeln wandeln*, nun *sehen ein gross' Licht*, bis der ganze *helle Morgen* da ist; wenn sodann der einzige Chor in seiner Art: *Es ist uns ein Kind geboren*, alle Nahmen des Kindes wie Thautropfen vom Himmel herabzählt, und plötzlich alles schweigt, und die sanfte Hirtenmusik Nacht und Schlummer mahlt, und die Ankunft vorbereitet. — Sie wissen, mein Freund, mit Worten lässt sich über alles diess nichts sagen. Hören Sie die Arie: *Er weidet seine Heerde; Kommt her zu ihm alle;* hören Sie das Chor: *Siehe, das ist Gotteslamm*, und darauf das herzdurchdringende Solo: *Er war verachtet — Diese Schmach zerbrach sein Herz — Kommt her und seht, ist wohl ein Schmerz zu finden* — und Alles Alles was folgt, bis zu dem in die Ewigkeiten hineingehenden *Halleluja! ewig und ewig!* Vernehmen dann, nach einer kurzen Pause, das sanfte gewisse: *Ich weiss, dass mein Erlöser lebt* — und fühlen den allgemeinen *Todesschlag* — und die *Auferstehung*, und wenn die liebliche Trommete tönt, die schöne *Frühlingsverwandlung*, und hören den Dialog über dem Grabe: *Tod, wo ist Dein Stachel?* und abermahl Alles, Alles, bis alle Chöre aus aller Welt Enden dem preiswerthen Lamme *Dank und Hoheit* zu Füssen legen *auf ewig und ewig*. — Hören Sie diess und haben nur einiges Gefühl für Religion und Töne, wie werden Sie an manche unserer Kirchenmusiken denken? Und doch ist alles so einfach! Und nur Worte aus der Bibel! — Ja, Gott Lob, nur Worte aus der Bibel! Keine schöngereimte Cantate!"

*) Wir glauben, dass unsere geehrten Leser die Meinung eines merkwürdigen Mannes über ein merkwürdiges Werk gern vernehmen werden. Sie scheint uns die beste und bündigste aller Betrachtungen, die jemahls dieser Gegenstand veranlasste. Der angeführte Text lautet in den gewöhnlichen Partituren ein wenig anders, doch kann man sich ohne Mühe zurecht finden.

Randglossen.

Die Liebe zur Harmonie führt zur höheren Schönheit der Ordnung, welche die Grundfeste aller phisischen und moralischen Vollkommenheit ist.

Der Musik höchste Würde ist's, wenn sie den Sieg der Vernunft feyert, und die Leidenschaft im Einklang mit der Tugend darstellt.

Wenn Jemand etwas schlecht macht, das man gut erwartete, so sagt Mancher: Nu ja! *so* kann ichs auch! Es gibt wirklich wenige Redensarten, die so viel Bescheidenheit verrathen.

Nachricht.

Morgen Sonntag den 14. März wird bey der Feyerlichen Consecration Sr. Durchl. des Fürst *Ernst*

von Schwarzenberg zum Bischof von Raab in der Metropolitankirche bey St. Stephan um 10 Uhr des Herrn Kapellmeisters J. Preindl grosses neues Te Deum aufgeführt werden, worauf wir die P. T. Freunde der Kirchenmusik besonders aufmerksam machen.

Der geschätzte Virtuose auf der *Flöte* Herr *Carl Keller* hat die vorgesetzte Kunstreise nach Italien von Wien aus nicht unternommen, sondern ist einem ehrenvollen Ruf nach *Donaueschingen* gefolgt, wo er als fürstl. *Fürstenbergischer* Kammer-Musikus gegenwärtig sehr vortheilhaft angestellt ist. —

Musikalischer Anzeiger.

Neue Musikwerke,
welche bey
S. A. Steiner und Comp. Musik-Verlagshändler
so eben angekommen und zu haben sind:

Tankred.

Grosse heroische Oper, in 2 Aufzügen
von
J. Rossini.

Vollständiger Clavier-Auszug mit italienischem und deutschen Text.
Preis, 20 fl. W. W.

Apell, D. A. de, Il Trionfo della Musica. Cantate. (Partitura) fl. 9 C. M.
—— Te Deum laudamus, zur Feyer des glorreichen Feldzugs gegen Frankreich 1815. (Partitur) 4 fl. 30 C. M.
Bärmann, H. Quatuor (B.) p. Clarinette av. Violon, Alto et Violoncello, Oev. 18. 1 fl. 30 C. M.
Berbiguer, T. 3. Duos conc. (F. C. Es.) p. Flûte et Violon, Liv. 1. 3 fl. 30 kr. C. M.
Bühler, Fr. Vorspiele, Versette und Galanteriestücke, a. d. vorzugl. Dur- und Moll Tonarten fur Orgel oder Pianoforte, 2 fl. C. M.
Fémi, F. (Ainé) Romance de l'Op. Joseph, variée pour le Violon, av. accomp. de Vl 2 A. et Vclle. 1 fl 24 kr. C. M.
—— Le quart d'heure, 3me Concerto (A.) de Violon, av. accomp. de Orch. 2 fl 48 kr. C. M.
Fröhlich, J. Sérénade (D) p. Flûte, Clarinette. Alto et Violoncelle, 1 fl. 24 kr. C. M.
Keller, C. Pot-pourri (D.) pour la Flûte, av. accomp. de 2 Vl. A. et B. 2 Htb. 2 Cors et Timb Oev. 4. 2 fl C. M.
Kreusser, A. der Tod Jesu. Cantate, (Partitur) fl. 4 C. M.
Küffner, I. Serenade (A.) p. Clarinette (ou Violon), Alto et Guitarre, Oev. 21. 1 fl. 24 kr. C. M.
Kuffner. I. Quintetto (B.) p. Clarinette, Violon, 2 Altos et Vclle. Oev. 32. 33. 1 fl. 30 kr. C. M.
——— Serenade (A.) p. Clarinette, Alto et Guit. Oev. 39. 1 fl. 12 kr. C. M.
——— Serenade (Es.) p. Clarinette (ou Violon), Alto et Guitarre av. Capo d'astro, Oev. 45. 2 fl. 1 C. M.
——— Rondo (A.) für das Pianoforte und Guit. 46. Werk, 1 fl. 12 kr. C. M.
——— Serenade (G.) pour Flûte, Viola et Guitarre, Oev. 60. 1 fl. 36 kr. C. M.
——— Serenade (C-mol) pour Violon, Viola et Guitarre, Oev. 63. 1 fl. 36 kr C. M.
——— Serenade (D.) pour Flûte, Alto et Guitarre, Oev. 64. 1 fl. 45 kr. C. M.
——— 1. Symphonie (D.) p. grand Orchestre, Oev. 75. 4 fl. 30 kr. C. M.
——— 2. Symphonie (C.) p. grand Orchestre, Oev. 76. 4 fl. 30 kr C. M.
——— 3 Duplir-Märsche für türkische Musik, 51. Werk, 3 fl. C. M.
——— 6 Duplir-Märsche für türkische Musik, 60. Werk, 4 fl. C. M.
Meisner, Ph. Quatuor p. Clarinette, av. accomp. de Violon, Alto et Basse, Oev. 1. 2. à 1 fl. 36 kr. C. M.
Rummel, C. Musique militaire, Cah. 1. 2. 3. 4. 5. à 4 fl. 30 kr. C M.
Weber, Gottfried, Messe Nr. 1. oder 5 Hymnen mit lateinischem und deutschem Text, für Chor und Solostimmen, mit Begleitung von Violinen, Altviolen, Bässen, oblig. Orgel, Trompeten und Pauken, 27 Werk, Preis der Partitur 4 fl. — Der ausg. Stimmen 3 fl. 36 kr. — Der Blas-Instrumente, statt der oblig. Orgel, 2 fl. C. M.
—— Liederkranz, eine Sammlung von Liedern und Wandergesängen, für eine und mehrere Singstimmen mit und ohne Begleitung von Guitarre oder Pianoforte, 31. Werk, Heft Nr. 1. 2. 3. à 1 fl. C. M.
Weigl, I. Die Jugendjahre Peter des Grossen. Eine Oper in 3 Aufz. Clavier-Auszug, 8 fl. 30 kr. C. M.
Witt, F. Septetto (F.) p Clarinette, Cor, Basson, 2 Violons, Alto et Basse, 2 fl 36. kr. C. M.

Wien, bey S. A. Steiner und Comp., Musikhändler.

Gedruckt bey Anton Strauss.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG,
mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat.

Den 16ten März Nro. 22. 1819.

Nero als Virtuos.

(Beschluss)

Ja, gesteht es nur frey, ihr Söhne Apollos, dass das Einschlafen der schönen Gewohnheit, den Virtuosen Statuen zu setzen, Euch vielmehr verdrüsst, als die Aufhebung des *juris primae noctis*!

Welch ein edler Wettstreit würde dann entstehen, wenn man nach einem grossen Siege auf der Flöte, Violine oder Violoncell plötzlich so eine Statue gewahr würde, die den Helden verewigt, und alle seine überwundenen Nebenbuhler zu Boden schlägt. Sie würden sich aufraffen, Scala blasen, Concerte einstudieren, und wieder in den Kampf gehen, und wieder ein anderer den Sieg erringen, für den nun ein anderer Platz zu einer Statue müsse gesucht werden, weil zwey Statuen von zwey Rivalen nicht bey einander gut thun, sondern sich in die Haare fahren würden. Es wäre zwar immer Gefahr genug, denn gesetzt, dass die eine dieser Bildsäulen von Marmor die andere von Sandstein wäre, so wird es jedem einleuchten, dass die von Marmor von der aus Sandstein gehauenen viel auszustehen haben würde, weil nichts ärgerlicher ist, als wenn ein Künstler in Marmor gehauen wird, der kaum Sandstein verdient, eine Sprache, die die andere Statue und ihre Angehörigen, Vettern, Tanten, Söhne und Töchter ganz sicher führen würden. Es steht zu vermuthen, dass diese Reden der anderen Marmor-Statue zu Ohren kommen würden, und man kann sich leicht erklären, dass die Angriffe derselben auf Sandstein noch besser ausgeben würden, weil da auf einem Hieb ein Arm oder Fuss wegspringt.

Ich werde alle Chroniken nachschlagen, und besonders noch recht fleissig den *Suetonius* durchblättern, damit ich erfahre, ob wirklich aus diesem Grunde das Aufrichten der Statuen für Virtuosen ins Stocken kam. Indess beruhige man sich mit der Hoffnung, dass es bisweilen nur eines kleinen Impulses bedurfte, um eine eingeschlafene Sache wieder in vollen Glanz zu bringen! Wer weiss, was im Jahre 1819 geschieht!

Nero gab durch sein grausames Verfahren in Griechenland grosses Ärgerniss, weil er die Statuen aller anderen Künstler zerschlagen liess, damit die, welche er sich selbst errichtete, fein hübsch allein da ständen.

Er ging nun nach Neapel, und später nach Rom, und bediente sich dabey gar nicht der alltäglichen Thore, denn er liess sich überall eine grosse Öffnung in die Mauer brechen, durch die er als der erste einzog, gleich den Siegern in den olympischen Spielen.

Welch eine Lehrmeisterinn ist nicht die Geschichte! denn ordentlich, als ob Nero der Vorbothe und das Modell von manchen unseren jetzigen Sängerinnen gewesen wäre, so kommt es dem Forscher vor.

Thäte es nicht Noth, dass man, um manche Sängerinn recht nach Würden zu empfangen, gleich eine halbe Stadtmauer umreissen, oder ein Paar hohe Thürme abtragen liesse, damit sie bey ihrem Eintritt in die Stadt das gehörige Aufsehen erregen könnte? dann wehe der Stadt, wo die Sängerinnen einen Zug hinhaben, denn in einem Jahre läge kein Stein mehr auf dem andern.

Man müsste dann die Schutthaufen ordentlich nach dem Nahmen der Sängerinn benennen, der zu Ehren sie angelegt wurden, z. B. Ruine der B, Ruine der C, Ruine der M etc.

Da Orpheus nur seine Stimme hören zu lassen brauchte, um die Hände von vielen Tausenden in Bewegung zu setzen, welche nun alle in Begeisterung Kalk löschten, Sand siebten, und die Steine zubauten, auf welche Art die Städte entstanden, — so wäre hier leicht wieder zu helfen, indem als-

dann nur jede Sängerinn auf ihre eigene Ruine zu treten und zu singen brauchte, und jedermann würde sehen, wie die schönsten Häuser plötzlich da stehen, und unter den Händen wachsen.

Welchen Schlag könnten nicht dann die Musikhändler mit dem Nachstich solcher Arien machen, denn aus allen Gegenden Böhmens, Mährens, aus dem Bannat, und vielen Orten, wo der Bau der Städte und Dörfer noch ein wenig in der Kindheit ist, würden Käufer geschickt werden, um die Wunder-Arien zu kaufen. Ich vertiefe mich, denn nichts ist verführerischer, als Plane für das Wohl der Menschheit zu entwerfen! —

Nero hielt seinen Einzug durch die besprochene grosse Öffnung, und stand dabey auf einem Triumphwagen, neben seinen Füssen lag gefesselt ein Harfenspieler *Diodorus*, den er als Symbol seiner Siege mit sich führte, wie ungefähr grosse Eroberer mit überwundenen Königen zu thun pflegten. Dieser *Diodorus* soll in einer etwas unbequemen Stellung den langsamen Zug mit gemacht haben, und dabey ganz mitleidig auf seinen Sieger hinangeblickt haben; denn im Grunde genommen, hatte *Nero* um keinen Kreutzer besser gespielt und gesungen als er. Allein die Leute waren einmahl so auf *Nero's* Spiel und Gesang erpicht, weil sie wohl wussten, dass er nicht lange zu fackeln pflegte mit solchen harthörigen Menschen, die seinen Gesang nicht bewundern wollten, und weil der Applaus auf der anderen Seite doch was tüchtiges eintrug. Wie ist das in unsern Zeiten alles anders, denn da hat der Mann für seine Mühe nichts als ein Freybillet, und dafür hat er noch die Pflicht des *Fuora*-Rufens!

Nero — (der Mann ist glatt wie ein Aal, denn er entschlüpft mir alle Augenblicke unter den Händen) *Nero* hatte auf dem Haupte eine olympische, und in der Hand eine pythische Siegerkrone, vor ihm her gingen aber achtzehnhundert Personen, welche jede eine Krone in der Hand trugen. Auf jeder Krone stand der Nahme der Stadt, der Tag, und das Lied, durch welches *Nero* einen Anderen überwunden hatte.

Als nun dieser Virtuos sah, dass es mit seiner Kunst so gut ging, richtete er mit einem Mahle noch weit grössere Aufmerksamkeit auf seine Stimme, und hielt sich einen Stimmenpfleger (*Phonascus*). Von nun an sprach er nur, wenn dieser neben ihm stand, und Achtung gab, ob er nicht seine Stimme überschrie. Dieser war in Eid und Pflicht genommen, dass er ihn erinnern musste, wenn er zu laut sprach, sich zu schonen, und wenn dieses nichts fruchten wollte, hatte er die Pflicht auf sich, ihm sogleich ein Schnupftuch in den Mund zu stopfen.

Hier tritt er wieder als Sinnbild für manche unserer heutigen Sängerinnen auf, welche auch durch allzulautes Reden ihrer Stimme zu schaden glauben, und sich beym Aussprechen der Prosa in Opern so unendlich schonen, dass man kein Wort davon versteht. Einige verläumderische Zungen haben behaupten wollen, dass sie keine Worte auf die gehörige Weise vorzutragen wüsten, weil sie den Sinn nicht fassen. Wie grundfalsch ist diess! Nichts als die Liebe zu ihrer göttlichen und einzigen Stimme ist diess! Jedoch wäre es nöthig, dass manche ihre Kammerjungfer als *Phonasca* oder Stimmenpflegerinn anstellte, welche das Recept gebrauchen müsste, das sich *Nero* im Schnupftuch verordnet hatte, und zwar in dem besonderen Falle, wenn sie anfängt zu erzählen, wie diese oder jene Sängerinn neulich wieder so schlecht gesungen habe, dass das ganze Haus gemurrt habe! —

Wie glücklich sind wir, dass solche Erscheinungen bey uns so selten sind, und dass sie nicht die Macht eines *Nero* besitzen, denn dann wäre es um so manche liebenswürdige Sängerinn gethan, die unsre Herzen durch schönen Gesang und richtigen Vortrag des Dialogs zu entzücken pflegt.

A. .B

Concerte.

Am 14. Nachmittags liess sich der Violinspieler, Herr *Bernhard Molique* im Saale zum römischen Kaiser hören. Er trug *Spohrs 7. Concert* — (*E-minor*) — unbezweifelt eine der herrlichsten Kunstschöpfungen unserer Zeit — und selbst componirte *Variationen* mit allgemeinen und wohlverdienten Beyfall vor. Eine reine *Intonation*, viele Sicherheit in Besiegung nicht gemeiner Schwierigkeiten, und eine lobenswerthe Tactfestigkeit geben diesen jungen Virtuosen gegründete Ansprüche auf einen bedeutenden Rang unter seinen Mitgenossen. Pianoforte-Variationen, componirt und vorgetragen von Herrn *Horzalka* sprachen in jeder Hinsicht, sowohl durch das muntere Motiv, als durch dessen geregelte Durchführung, und die brillante Execution an; weniger eine von Herrn *Jäger* mit Gefühl gesungene, uns übrigens unbekannte Arie. Zur Einleitung dieses in-

teressanten musikalischen Vesperbrodes diente *Spohrs* Ouverture zum *Faust*, ein Riesenwerk, das *so* nur Griffel und Meisel eines Tonbeherrschers herzaubern konnte; eine Wahl, welche dem Bestgeber zur Ehre gereicht, und wofür ihm gewiss alle Anwesenden herzlichen Dank brachten.

Theater.

K. K. privil. Theater in der Leopoldstadt. Am 12. März zum Vortheile der Dlle. *Ennöckl*: *Tischl deck' dich*, eine Zauberoper in zwey Aufzügen von Herrn *Bäuerle*, mit Musik von Herrn Cap. *Müller.* Das *Sujet* gründet sich auf das bekannte Mährchen: *Tischel deck' dich, und Prügel aus dem Sack.* Es hätte allerdings mehr Glück gemacht, wäre es *vor* und nicht nach der falschen *prima Donna* gekommen, in welcher durch komische Kraft und Fülle des Witzes, Herr *Bäuerle* zu grössern Erwartungen berechtigte. Abkürzungen werden dem Werke nützen. Die Musik konnte wohl nicht viel originell ausgezeichnetes haben, da der Text grössten Theils für ältere Melodien bestimmt zu seyn schien. Die Darstellung war in vieler Hinsicht sehr lobenswerth, Zufälligkeiten abgerechnet, die bey einer ersten Vorstellung selten ausbleiben. An den Hauptpersonen Dlle. *Ennöckl* (Tsapperl) Herr *Raimund* (Stieglitz) Herr *Fermier* (Heinrich) Mad. *Walla* (Fee) etc. so wie an den meisten Nebenpersonen bemerkte man ein lobenswerthes Streben sich in der Gunst des Publicums in diesem neuem Product des beliebten Dichters zu erhalten. Einige Decorationen sind herrlich für das Auge, das Costume ist grössten Theils neu und wirklich ausgezeichnet schön.

Correspondenz-Nachrichten.

Grätz am 17. Hornung.

Dlle. *Teyber* aus Wien gibt hier seit einiger Zeit Gastrollen. Wir hörten sie zuerst als *Tankred*, dann als *Sargines* und gestern als *Sextus.* Sie ist mehr für die italienische Oper gebildet, als für die deutsche. Den *Tankred* sang sie mit vieler Kunstfertigkeit. Sie ahmte *Borgondio's* Verzierungen nach. Liesse sich nur auch die *Stimme* dieser gefeyerten Sängerinn nachahmen! — Als *Sargines* gefiel Dem. *Teyber* dem Publicum nicht so ganz, desto mehr als *Sextus.* In der grossen Arie mit obligater Clarinette zeigte sie eine bedeutende Geläufigkeit der Kehle, auch Fertigkeit im Triller, eine Frucht vieler Übung. Ihre Aussprache ist sehr vernehmlich: die Endsylben dürfte sie jedoch nicht so gewaltig herausheben. Der Kenner muss an ihr tadeln, dass sie im deutschen Gesange italienische Floskeln anbringt, die ihn ja nicht schmücken, nur verunstalten. *Zitronenblüthen* taugen nicht in den *Eichenkranz.* — Schliesslich muss Ref. der verdienstvollen Sängerinn Mad. *Harudauer* erwähnen, die nicht mehr als engagirtes Mitglied, sondern nur aus Gefälligkeit die Bühne betritt. Ohne sie müssten wir gegenwärtig auf den Genuss jeder bedeutenden Oper Verzicht leisten.. Sie ist noch immer im Besitze einer lieblichen Stimme, besonders in den mittel- und höhern Tönen. Sie bedient sich selten der Verzierungen und wenn sie diese anwendet, sind sie am rechten Orte und jederzeit geschmackvoll, nie schwülstig. *Anselm.*

Der Redaction ist folgendes Schreiben zum Einrücken zugesendet worden; *den Inhalt* wollen wir *recht herzlich gerne* unbeantwortet lassen:

An den anonymen Verfasser der in der musikalischen Zeitung vom 10. März 1819 befindlichen Beurtheilung der musikal. declam. Akademie, welche am 7. d. M. im Landhaus für eine durch Feuer verarmte Familie gegeben wurde.

Mein Herr!

Die grössten Künstler unserer Hauptstadt, worunter ich die Herrn *Hummel*, *Moschcles*, *Mayseder*, *Giuliani* u. a. nennen kann, erwiesen mir schon die Ehre, mich zu bitten, in ihren Benefiz-Concerten zu singen, und selbst sogar auf dringende Einladung der doch so viele vortreffliche Sängerinnen als Mitglieder in sich zählenden Gesellschaft der Musikfreunde des österr. Kaiserthums, musste ich im Jahre 1817 in beyden grossen Aufführungen von *Naumanns* Vater unser: den Sopran *Solopart als Gast* übernehmen.

Man weiss nun, wie sehr unserm Geschlecht immer eigen ist, lieber dasjenige zu glauben, was uns schmeichelt, als das Gegentheil; folglich werden Sie mir nicht übel nehmen, wenn ich den ehrenvollen Auszeichnungen, den mein Gesang bereits empfing, mehr Zutrauen widme, als den Ausfällen eines unbekannten Libellenschreibers.

Das zahlreich versammelte Publicum, das im Ganzen und Einzelnen seine volle Zufriedenheit über das Concert am 7. d. M. aussprach, schien ein-

mahl nicht zu bereuen, da gewesen zu seyn. Das ist mir genug. Schmerzt es Sie jedoch einer armen Familie etwas gesteuert zu haben, so bin ich bereit Ihnen Ihr Leggeld zu ersetzen.

Immer wünsche ich Ihnen dagegen, dass Ihre Recensionen von einem ausgewählten verständigen Publicum so reichlichen Beyfall einärndten, als ich bey letzter Akademie; dass Sie sich auch des süssen Bewusstseyns, wie ich, freuen können, damit was Gutes zu stiften, und dass durch Sie die musikalische Zeitung an Ihrem Credit und Werth so wenig verlieren möge, als die schöne Composition des Herrn *M. J. Leidesdorf* durch meinen Vortrag derselben.

Indessen, Europens grösste Sängerinn blieb nicht unverschont von den verkehrten Urtheilen und Meinungen der Kunstkennerlinge. Warum sollten Sie mich glimpflicher behandeln? Bin ich nun aber auch nicht im Stand in der fernesten Ferne jener in Kunst und Vollkommenheit zu folgen, so soll sie doch mein Vorbild seyn, elendes Geschreibsel zu verachten, um jene Herren zu überzeugen, dass nicht alle Nachahmungen ewig undankbar bleiben.

Cäcilia von Mosel *).

Todes-Anzeige.

Am 9. März d. J. starb in Ofen der allgemein geschätzte, als Musiker und Componist rühmlich bekannte Capellmeister Herr *Johann Fuss*, nach einem fünftägigen Krankenlager am Nervenfieber. — Nähere Nachrichten über den Lebenslauf des für die Kunst zu früh verstorbenen Künstlers, sind uns von einem seiner innigsten Freunde zugesichert worden.

Nachricht.

Freytag den 19. März wird um 10 Uhr früh, in der k. k. Patronats- und Pfarrkirche am Hofe

Mozart's Requiem,

unter der Leitung des Herrn Capellmeister *Henneberg*, und der gefälligen Mitwirkung mehrerer ausgezeichneter Dilettanten aufgeführt werden, worauf wir die Freunde der Tonkunst aufmerksam machen, und hiezu einladen.

*) Tochter der k. k. mähr. schless. Oberfeldkriegscommissärs-Witwe dieses Nahmens.

Antiquitäten.

Beyspiele, wie die Hohen dieser Welt verschiedene Musik-Virtuosen mit Geschenken aufgemuntert oder durch Ehrenbezeigungen ihren Eifer mehr anzuflammen gesucht haben.

Gaetano Majorano genannt *Caffarelli*, einer der berühmtesten italienischen Sänger, der in der Folge den Titel: *Duca di Sancti dorati* führte, bekam zu Venedig (1740) für einen einzigen Abend 700 Zechinen. Im Jahre 1760 kaufte er sich ein Herzogthum, sang aber doch immer noch für Geld, und wollte, wie Adelung sagt, nicht einmahl einem Heiligen eine Messe umsonst singen. Er hinterliess seinem Neffen ein Vermögen, wovon die jährlichen Einkünfte 12,000 Ducaten betrugen.

Corelli (*Arcangelo*) ein berühmter Violinspieler, geb. 1653 gest. 1713, ward auch nach seinem Tode so sehr ausgezeichnet, dass man seinem Andenken in der Peterskirche zu Rom eine Ehrensäule mit seiner Büste von Marmor aufstellte.

Ezechielli, ein Virtuose in Portugall, bekam für eine neue Oper *Artaxerxes* vom Könige einen goldnen Papagey, der auf einen goldnen Berg stund, und dessen Augen und Halsband von rothen Diamanten waren.

Farinelli, Ritter vom Calatrava-Orden, geb. 1705 hat in den Opern zu London in einem Winter 2500 Pfund Sterling bezogen. Bekannt ist die Inschrift, welche er auf sein prächtiges Landhaus setzen liess: *Amphion Thebas, ego domum*! worunter ein Witzling, über diesen Stolz aufgebracht, die Worte setzte: *Ille cum, tu sine*!

Faustina Bordoni, nachherige Gattinn des *Joh. Adolph Hasse*, eine der berühmtesten und schönsten Sängerinnen des 18. Jahrhunderts, wurde wo sie hinkam als neue Syrene vergöttert. Zu Florenz wurden ihr zu Ehren Denkmünzen geprägt. Im Jahre 1724 ging sie mit 15,000 fl. Gehalt nach Wien, und 1726 wurde sie nach London mit einer Gage von 12,500 Reichsthalern berufen.

Wien, bey S. A. Steiner und Comp., Musikhändler.

Gedruckt bey Anton Strauss.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG,
mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat.

Den 20ten März Nro. 23. 1819.

Über die Verschiedenheit der deutschen und italienischen Stimmen.

Wenn die Nähe der Wendezirkel, besonders aber die Annäherung des Äquators in der ganzen organischen Natur einen grösseren Aufwand von Kräften in der Ausbildung und Veredlung der Formen und der Ausmahlung der Farben kund thut, und die ganze Pflanzenwelt weit üppigere Bilder dem Auge darbiethet, so wie das Thierreich solche Geschöpfe hervorbringt, deren Grösse, Lebendigkeit, Kraft und Schönheit alle Wesen weit hinter sich lässt, welche näher den Polen zu geboren werden, — so ist wohl nichts anderes zu erwarten, als dass ein Organ des Menschen, die Stimme, welches dem Einflusse der wärmeren Luft seine höchste Vollkommenheit verdankt, und von der Kälte seine Vernichtung zu fürchten hat, auch dann einer weit zweckmässigeren ursprünglichen Bildung sich zu erfreuen habe, wenn es die Luft der südlichen Himmel athmet, und hierin keinen so gewaltsamen Veränderungen unterworfen ist, als der nördliche Bewohner unserer Hemisphäre. Durch das weit weniger unterbrochene Verhältniss einer reinen azurblauen Himmelsdecke, in welcher die Gluth der Sonnenstrahlen alle animalische und vegetabilische Ausdünstung gehörig verarbeiten kann, — durch das häufige Wehen der Südwinde von der Seeseite, welche eben desshalb schon ein wenig abgekühlt sind — durch das Hinausströmen der Landwinde, welche stets Abends und Morgens der See zueilen — durch die warmen Nächte und Tage muss nothwendig die Öffnung, durch welche dieses Element, die Luft ein- und ausgeathmet wird, in schöner Geschmeidigkeit und verhältnissmässiger Reinheit erhalten werden. Wollte man mir erwiedern, dass mehr solche Küstenländer, welche an Binnen-Meeren liegen, sich der nähmlichen Vortheile alsdann erfreuen müssen, so erwiedere ich: welches Land, als Italien, hat sich der eigenthümlichen Gestalt zu erfreuen, dass es wie ein Erdarm weit hinaus in die See seine Finger streckt, und von beyden Seiten nah von Wellen umspühlt, die milden Hauche der Seeluft zu empfangen hat England hat hierin keine Ähnlichkeit, weil die rauhen Hebriden, und Island zu sehr in der Nähe sind; ferner weil es von keinem Binnen-Meere umschlossen. In Italien aber, in diesem von dem Schöpfer selbst gepflanzten Paradiese weht ein so sanfter Hauch der Himmel, dass weder die dringende Gluth des Äquators, noch die von Norden herabhauchenden, und stets wie in einem Rade gegen den Äquator hinströmenden Eislüfte vorherrschend auf sein Klima wirken können, sondern eine so glückliche Mischung der entwickelten Wärme und Lebensluft hervor bringen, dass der menschliche Körper alle seine Lebensthätigkeit in gehörigem Masse wirken fühlt, ohne von der grossen Lebens-Consumtion, die unter dem Äquator eintreten muss, gefährdet zu werden. Zu diesem ersten Erhaltungsmittel des Menschen treten nun noch eine Menge anderer Dinge, welche ich hypothetisch für die wirksamsten Mittel halte, durch die das Stimmorgan der Italiener zu einer grösseren Geschmeidigkeit und Vollkommenheit gebracht und darin erhalten wird. Zu allererst rechne ich dahin den Genuss der süssen Früchte, wie sie vom Baume kommen. Feigen, Datteln, Oliven, Pomeranzen, Zitronen, werden dem in Gärten und Wäldern wandelnden Italiener von den schweren Zweigen zum Abpflücken selbst dargebothen, und er empfängt sie aus den Händen der Natur in ihrer genuinen Kraft und Vollsäftigkeit. Welcher Sänger weiss aber nicht aus eigner Erfahrung, welchen Einfluss auf die Reinheit seiner Kehle der Genuss mancher aromatischen Obstart nördlicher Gegenden hat, z. B. eines Borstdorfer (Maschanzger) Apfels, einer Kirsche? die Früchte, welche der südliche Himmel reifte, sind

aber weit gewürzhafter. Selbst die Kräuter strotzen von üppigerer Fülle, und haben einen mehr aromatischen Charakter. Wir müssen tiefer in die Lebensweise des Italieners dringen. In dem er das animalische Fett mehr meidet, werden alle seine Gemüse mit Öhl zubereitet; ferner bestellt er sehr oft sein Mahl bloss durch verschiedene Zusammensetzungen des Mehles, (Polenta) und da das warme Klima das Aufbewahren der Weine verbiethet, so geniesst er dazu den Rebensaft, den ihm die Natur als das schönste Geschenk gab, weil er es zu geniessen gezwungen ist, wenn er es nicht will verderben sehn. Branntwein, wie der Nordländer sie braucht, um ein künstliches Feuer in seinen Eingeweiden anzufachen, damit er die kalten Nebeltage, an denen die Bäume mit Eis überzogen sind — die mit Schnee vermischten Regen und Nordhauche überstehe — braucht der Italiener eben so wenig, sondern geniesst nur als Leckerey feine Liqueurs, deren grösste Bestandtheile Zuckerstoffe sind. Ich meine weder den *Vetturino*, noch den *Lazaroni*! — da nun das Klima ihn nicht zwingt in seinen Zimmern gewaltige Öfen zu haben, um sich zu erwärmen, so ist es für ihn genug ein wenig Feuer beym Kamine zu unterhalten. Wer weiss aber nicht, wie gleichmässig die Wärme durch ein Kaminfeuer vertheilt wird, und wie die Reinheit der Luft dabey immer erhalten bleibt, indem der Nordländer in heissen Zimmern gewöhnlich 12 bis 15 Grad Wärme (Reaumur) unterhält, um alle Augenblicke ins Freye dann zu gehen, und den ungeheuersten Gegensatz zu erfahren, nähmlich 10 bis 15 Grad Kälte einzuathmen. Wie sehr Ofenwärme, besonders die der eisernen Öfen, zur *Transpiration* reitzt, erfährt der unvorsichtige Nordländer, wenn er schnell in die Kälte hinausgeht, und durch die schnelle Abwechslung seinen Schweiss zurückgedrängt und auf die edleren Organe und Eingeweide geworfen fühlt. Da die Natur jeder Krankheit beynahe, die nicht complicirter Natur, ihren Arzt auch gleich beygesellt hat, dass er sie gleichsam wie ihr Schatten begleitet, so entsteht dann schnell der wohlthätige Husten, der so lange seine convulsivischen Operationen fortsetzen muss, bis die Heiserkeit des Halses wieder hinweggeschafft, oder die mit dem atritischen Krankheitsstoffe behafteten Glieder oder Eingeweide befreyt sind. Solchen gefährlichen Erkältungen ist nun kein Bewohner Italiens ausgesetzt, weil er in seinem Zimmer nie so schädliche Wärme anhäuft und im Freyen keine so kalte Eisluft trifft. Ja, wenn ihn ein *Rheuma* dennoch ereilt, so dauert die Kälte in Italien nie sehr lange, als in nördlicheren Gegenden; sondern die schnell wieder eintretende laue Witterung heilt ein solches Übel bald, das bey uns wegen der anhaltenden Kälte gewöhnlich einen bösartigen chronischen Charakter annimmt.

(Der Beschluss folgt.)

Kirchen-Musik.

Sonntags den 14. d. M. wurde in der Metrop. Kirche bey St. Stephan bey der *Consecration* des Bischofs zu Raab, *Ernst Fürsten von Schwarzenberg*, des dasigen Capellmeister Herrn *Jos. Preindls Te Deum* aufgeführt. Sowohl die höchst feyerliche Handlung durch den hiesigen Fürst Erzbischof Grafen von *Hohenwarth*, unter Assistenz des Weihbischofs von *Steindl*, und des Feldbischofs von *Pauer*, als das erwähnte *Te Deum* flössten allen Anwesenden hohe Ehrfurcht für den Gegenstand ein. Mit diesem ambrosianischen Lobgesang muss Jeder, der ihn hörte, neue Überzeugung für das ausgezeichnete Talent des Tonsetzers im Kirchenstyle gewinnen, der in dieser Composition ein dem Gegenstand angemessenes, höchst imposantes Werk lieferte. Der Gesang (für *Sopran*, *Alt*, *Tenor concertant*) ist, durch eine einsichtsvolle Instrumentirung unterstützt, sehr erbaulich, in den Modulationen gewahrt man ohne zu schneller Folge immer reine Harmonie. Einzelne Stellen anzuführen, ist überflüssig, denn das Ganze verdient volle Anerkennung eines Meisterwerkes, das jedem erhabenen mit Kenntniss gearbeiteten Gesang der Hymnen und Psalmen in neuerer Zeit an die Seite gesetzt werden kann, des Componisten Nahmen verherrlichen wird. — Bey dieser Gelegenheit freut es Referenten bekannt machen zu können, dass Herr *Preindl* für die Dedication des *Te Deum* von Sr. Durchlaucht dem regierenden Fürsten *Jos. von Schwarzenberg*, eine äusserst prächtige goldene Tabatiere zum Geschenke erhalten hat.

Wiener-Bühnen.

Theater nächst dem Kärntnerthore. Am 16. d. M. zum Vortheile des Herrn Operndirectors und Capellmeisters *Joseph Weigl: Margarethe von Anjou*, eine ernsthafte Oper in zwey Aufzügen, nach dem Italienischen des *Romanelli* von Herrn *Grünbaum* bear-

beitet, mit Musik von Herrn *Joseph Weigl*. Ein Schatz von lieblichen Melodien, herrlich instrumentirt, eine Declamation, wie man sie in den Werken italienischer Tonsetzer selten findet, und die doch der Fülle des südlichen Gesanges nicht entbehrt, das richtige Auffassen der Situationen und Gefühle, wobey dennoch der Sänger seine ganze Kunst entfalten kann, diess sind die hervorstehendsten Eigenschaften dieser musikalischen Dichtung. *Romanelli's* Poesie (?), obwohl von Herrn *Grünbaum* mit lobenswerther Einsicht, und in fliessender Sprache wiedergegeben, ist flach und herzlos, die Personen zergliedern mühsam Empfindungen in langen Tiraden, das Romantische der bekannten Begebenheit ist ganz verwischt; dennoch liess uns der Zauber von *Weigls* Tönen alles diess vergessen und einstimmiger Beyfall ward jedem Musikstücke. Der Chor bey *Cliffords* Abgange im zweyten Acte musste nach stürmendem Beyfalle wiederhohlt werden, und der Verfasser wurde am Ende gerufen. Möge uns Herr *Weigl* bald mit dem Genusse eines *uns* bestimmten Werkes erfreuen und seine Oper *Daniel* vollenden!

Die Darstellung war meisterhaft. Mesd. *Grünbaum* und *Waldmüller* sangen mit seltener Virtuosität ihre anstrengenden Parthien. Herr *Vogel* war wie immer ein Muster classischer Declamation. Herr *Forti* trug mit vielem Fleisse seinen etwas hohen Part vor. Zum Behufe der Sprachreinigkeit bemerken wir einer betrübten Gattinn, dass *sehen*, das Zeitwort, nie wie *süjen* klingen sollte. Die Decorationen und Costüme, besonders die Waldgegend mit dem Giessbache verdienen eine ehrende Erwähnung. Das Haus war sehr gefüllt.

Correspondenz-Nachrichten.

Mailand, den 6. März 1819.

Mit *Mozarts Titus*, der seit zwey Jahren auf zwey verschiedenen hiesigen Theatern zwey verschiedene Aufnahmen erlebte, ging es diesen Carneval ganz sonderbar. *Crivelli*, verunglückt in der ersten Vorstellung, sang in der Folge in dieser Oper mit einer solchen Nachlässigkeit, die vielleicht seine Rache nur allzu anschaulich machte. Die Sgra. *Festa* gab ihre Rolle als *Vitellia* dadurch auf, dass sie immer krank war, und durch eine *Seconda Donna* ersetzt werden musste. Somit wurde diese Oper einen Monath lang mit einem traurigen Titus, mit einem erbärmlichen *Annio*, mit einem noch erbärmlichern *Publio*, mit einer leidigen *Servilia* und mit einer untergeschobenen *Vitellia* gegeben; die wackere unermüdete *Camporesi* allein konnte als *Sesto* nicht die ganze Oper singen und spielen. Herr *Basily*, Capellmeister in der *St. Casa di Loretto* componirte indessen die zweyte Carnevalsoper, *Gl' Illinesi* betitelt, von welcher sich das Publicum zum voraus die ungünstigste Erwartung machte, und das darum, weil Herr *B.* Kirchencompositeur ist. Wirklich schien es, als hätte sich Alles gegen den armen Compositeur verschworen, und als wäre der *Fiasco* schon vor der Aufführung entschieden; allein es erfolgte das Gegentheil: die Sänger zeigten in den ersten Vorstellungen dieser Oper den grössten Eifer und wollten diessmahl Wunder wirken, das Publicum nahm die Oper mit *Furore* auf und rief Meister und Sänger drey Tage hinter einander auf die Scene. Doch legte sich dieser *Furore* wieder nach und nach, und zuletzt wurde die ganze Oper sehr wenig applaudirt. Den 2. d. M. gab man endlich als drittes Spectakel dieser Stagione Herrn *Morlacchis* Danaiden, in welcher mehrere Stücke von *Pär*, *Cimarosa*, *Rossini* eingelegt wurden; alles insgesammt machte einen kleinen *Fiasco*. In der That zeichnet sich die Musik weder durch Originalität noch durch Kunst, wohl aber durch manche *Buffo* klingende Stellen aus, und ist sehr lang. Herr *M.* componirte diese Oper vor mehreren Jahren zu Rom, und wie ich höre, fiel sie damahls durch.

Seitdem der *Titus* nicht mehr gegeben wird, zeigt sich Herr *Crivelli*, der bald mit Eifer bald mit Nachlässigkeit singt, öfters als recht braver Künstler, gefällt aber in Mailand im ganzen nicht am besten. Zu verwundern ist es, wie man ihn von *Paris* aus erst unlängst zum ersten Tenoristen und zum classischen Sänger machen konnte. Dass man in dieser *Capitale du monde*, wie man sie einst nannte, gegenwärtig eine Musik so gut und vielleicht noch besser als in Italien zu beurtheilen versteht, kann man zugeben, keineswegs aber wenn es sich vom Gesange allein handelt; was diesen Zweig der Musik betrifft, bleibt Italien noch immer die Schule anderer Länder, und kann mithin weit besser über denselben als *Paris* urtheilen. Hier in Mailand haben wir die *messa di voce* des Herrn *Crivelli*, seine Aussprache der letzten Sylben ganz und gar nicht musterhaft gefunden; überdiess distonirt er nicht selten und hat eine etwas holperige Stimmengeläufigkeit. Verbinden wir nun mit diesen erheblichen Feh-

lern seinen sehr beschränkten Stimmenumfang und seine träge eiskalte Action, so wird das Facit folgendes seyn: Herr *Crivelli*, der schon bey Jahren ist, mag einst wirklich einer der besten Tenoristen gewesen seyn, jetzt ist er es im ganzen genommen kaum mehr, obwohl er zu gewissen Zeiten mit seiner Stimme recht treffliche Sachen hervorbringt. Wir wollen übrigens diesem Herrn *C.* nicht zu nahe treten, schätzen vielmehr in ihm manches Gute und wünschen, dass er einen Tag wie den andern sänge.

Auf unserem *Theatro Re* gab man verwichenen Carneval zwey neue *Opere buffe*. Die erste, von Herrn *Boile* componirt, hiess: *Il Carnevale di Venezia*; das Buch hat komische Situationen, die Musik ganz im *Rossinischen* Style geschrieben, hat hie und da einige gute Stellen und missfiel nie im Ganzen; die zweyte, von Herrn *Bigatti* componirt, hiess: *I Furbi al cimento* und wurde bloss zweymahl gegeben. Mitunter hörten wir auch die *Italiana in Algeri*.

In Venedig hat Mad. *Fodor* diesem Carneval als erste Sängerinn auf dem Theater *alla Fenice* grosses Aufsehen erregt; auch die andere *prima Donna Bonnini* gefiel, weniger Dlle. *Brizzi* und der Tenorist *Bolognesi*. Herr von *Carafa's* neue Oper *Elisabetta in Derbyshire*, machte in allen öffentlichen Blättern *Furore*, im Grunde gefallen in ihr bloss zwey Stücke. Die zweyte Oper *la Clemenza d'Entragues* von Herrn *Trento* machte *Fiasco*. Wegen Unpässlichkeit der *Brizzi* übernahm ihr Vater in der ersten Vorstellung dieser Oper ihre Rolle und unterlag demselben Schicksale. Herr *Trento* war auch schon vorher mit seiner andern neuen Oper: *Il Principe della nuova China*, auf dem Theater *St. Benedetto* durchgefallen. — *Viganòs* Ballete haben in dieser Stadt wenig Glück gemacht.

In *Rom* fand die erste neue Carnevalsoper *Danao* von Capellmeister *Mayer* keine günstige Aufnahme; die zweyte war von Herrn *Nicolini* ebenfalls neu componirt, hiess *Cesare nelle Gallie*, und war glücklicher als die vorhergehende, vielleicht darum, weil es sich in dieser Oper von einem hohen Römer handelte und weil es die zweyte Oper war, denn in Italien machen gewöhnlich die ersten Carnevalsopern sehr selten Glück.

In *Turin* machte Herr *Mayrbeers* neue Oper *Semiramis Furore*, und *I. M.* die Königinn von Sardinien gab ihm als Beweis ihrer Zufriedenheit mit derselben einen brillantenen Ring zum Geschenk. Die *prima Donna Carolina Bassi Manni* erwarb sich in dieser Oper ungemein vielen Beyfall.

Von dem kleinen Städtchen *Lodi* kann ich Ihnen so viel sagen, dass es diesen Carneval vielen Zulauf hatte, weil nähmlich der Nestor aller Tenore, Herr *David* in seinem 72 Jahre daselbst abermahls die Bühne in der *Mayr*'schen Oper *I misteri Eleusini* mit immerwährendem vielen Beyfall betrat. Noch jetzt zeigt er in seinem Spiele viel Feuer; noch jetzt zeigt er Spuren von seiner ehemahligen Grösse. Aber seine mit Lorber bekränzte musikalische Laufbahn ist leider ihrem Ende nahe, und die Welt wird vielleicht noch lange keinen *David* mehr aufzeigen können.

Von *Neapel* sind hier die widersprechendsten Nachrichten über die neue *Rossin*'sche Oper *Ricciardo* eingegangen. Einige erhuben sie im Himmel; einige behaupteten (Gott verzeih' es ihnen!) sie wäre ein elendes Zeug; einige sagten, der Beyfall derselben wäre bald herabgesunken, so dass man bald nur einen Act allein gab, mithin der andere gar nicht gefiele; wieder andere (und diese haben wahrscheinlich das beste Urtheil gefällt) behaupteten, sie hätte so wie alle *Rossin*'schen Opern manche schöne Dingerchen, aber im Ganzen keine besonders ausgezeichnete, wohl aber grössten Theils lärmende Musik.

Miscellen.

Rossini, *Mayerbeer* und *Pavesi* sind für *St. Benedetto in Venedig* auf die Frühlingsstagione verschrieben. — Mad. *Fodor* für das wiedereröffnete alte Theater: *S. Samuele*.

In *Neapel* componirt *Rossini* jetzt zu der biblischen Oper: *Mose in Egitto* noch einen 3. Act — die Oper wird Anfangs März gegeben.

Wien, bey S. A. Steiner und Comp., Musikhändler.

Gedruckt bey Anton Strauss.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG,
mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat.

Den 24ten März Nro. 24. 1819.

Über die Verschiedenheit der deutschen und italienischen Stimmen.

(Beschluss)

Ein besonderer Grund liegt aber darin, dass diese Nation sich den tyrannischen Launen der Mode und den durch dieselbe gebothenen ewigen Abwechslungen in der Kleidung nicht so sclavisch unterwirft als wie nördliche Völker; denn sie bleibt bey dem Stoffe, dessen Fäden ihr die Natur schon gesponnen überreicht, der Seide, und trägt im Winter einen Manschester oder Sammet, nebst einem Tuchmantel, indess man im Sommer einförmig und leicht gekleidet einhergeht, und wieder nach Verhältniss des Standes die Seide oder Leinwand dazu anwendet, da das Klima nicht rauh, so braucht man auch keine so dicken Halsbinden, als wir Nord- oder Süddeutsche; sondern man schlingt sein farbiges seidenes Tuch so nachlässig um den Hals, dass derselbe immer mit der Luft in einer vertrauten Bekanntschaft bleibt.

Ich spreche hier nicht von Ministern und solchen Ständen, bey denen die Kleidung strengeren Gesetzen unterworfen ist, als die Einfuhr aller möglichen ausländischen Stoffe und Fabrikwaaren, sondern von der Masse der Nation. Bey uns hat man so strenge Kleiderordnungen, dass es besondere Zirkel gibt, in die man mit einem Tuchmantel gehen kann — besondere für Pelz und Willschuhr — besondere für Frack und Kaput — besondere für schwarze Fracks — besondere für blaue Fracks — besondere Zirkel für Kappenstiefeln — schwarze Stiefeln — Bänderschuhe — Schnallenschuhe etc. Wie leicht wird nicht durch solchen immerwährenden Wechsel eine Erkältung herbeygeführt!

Der in Nordländern eingeführte Gebrauch des Tabakrauchens ist sicher auch eine Gewohnheit, welche bey uns nicht zur Verschönerung der Stimme beyträgt, und dessen Vermeidung dem Italiener, der diesen Gebrauch wenig oder gar nicht kennt, sehr zu Statten kommt.

Die Schönheit, Biegsamkeit, der sonore prachtvolle Klang der Sprache ist aber wohl in frühester Jugend schon für den Bewohner Italiens ein zauberisches Mittel, das ihn unwillkührlich zum Singen anreitzt, und alle Stände weit früher für die Schönheit des Gesangs empfänglich macht, als alle andere Sprachen, die solcher Vorzüge ermangeln, es nur im Stande sind. In der Sprache, die alle Schönheit und Wohllaut in sich vereinigt, kann man leicht zum Singen gereitzt werden, wenn man nun die ganze Summe der vorher erwähnten Vorzüge des Italieners mit dabey in Anschlag bringt, und dazu rechnet.

Fühlt sich ein Mensch in kalten grauen Nebeltagen froher als in heiteren, hellen? Sind nicht selbst Vögel, welche im Käfig über ihre verlorne Freyheit trauern, für einen hellen Sonnenstrahl so empfänglich, dass sie wie von einem elektrischen Funken berührt beym Anblick der Sonne mit lauter Stimme zu singen beginnen? Man besinne sich auf Kanarienvögel, und andere! Und pflegt nicht der grausame Vogelfänger die Augen derselben zu blenden, wenn er haben will, dass sie von der Veränderlichkeit der Jahrszeiten nichts mehr gewahr werden, sondern in einem fort singen sollen? Wie fühlt sich das menschliche Herz erquickt durch den Eintritt schöner heiterer Witterung, und wie stark muss diese Einwirkung seyn, wenn so viele andere Vortheile noch hinzutreten?

Ja es ist gewiss, dass der Italiener in Rücksicht seines Stimmorgans den Vorzug vor anderen Nationen hat, und dass seinem Tone ein innigerer seelenvollerer Reitz innewohnt. Man führe nicht an, dass wir eben auch gute Sänger und Sängerinnen haben; denn die Natur schaltet in ihrem Schaffen, wie ein freyer Geist, welcher die Gesetze, so er sich gibt, oft mit freudigem Muthe vernichtet, oder

nach Laune ausser Wirksamkeit setzt. Sie ersetzt durch eine Vereinigung von Zufällen oft die wesentlichen Ursachen, welche das italienische Stimmorgan begünstigen, und bildet ein so vollkommenes Individuum als eine seltene Ausnahme von der Regel, das *beynahe* alle Vorzüge einer italienischen schönen Stimme vereinigt, jedoch sie selten zusammen besitzt. Haben wir nicht deutsche Sängerinnen, welche ganz Italien bewunderte, und mit Enthusiasmus verehrte? Wir nennen nur eine der letzten Erscheinungen, die Dlle. *Häser.*

Dass nun aber die Stimmorgane des Italieners mehr zur Biegsamkeit angeführt, und die der deutschen beynahe mehr davon abgeführt werden, scheint uns in einem Grund zu liegen, der weit tiefer, nähmlich in der Volksbildung zu suchen ist.

Dem Deutschen ist in seiner Seele die romantische Welt aufgegangen, und hat mit ihrem zauberischen Mondenschimmer die Gestalten einer geahneten Welt ihm in ihrem räthselhaften Halbdunkel erschauen lassen, dass die Saiten seines Gemüthes in innerster Tiefe erklungen, und aus diesem Nachhall eine Sehnsucht nach dem Unendlichen erwacht ist, deren Befriedigung durch keine Genüsse der Sinnenwelt erreicht werden kann. — Ganz anders ist es mit dem Italiener! dieser wandelt durch sein Paradies, wo jeder Augenblick das Füllhorn irdischer Freuden ihm darbeut, und sein Herz mit rosenfarbenen Blumenkränzen umhüllt, die ihm die Nachtschatten der romantischen Welt ganz aus dem Auge rücken. Denn ungeachtet Italiens Genius grosse Heroen romantischer Dichtkunst mit seinem Funken begeisterte, so liegen doch diese Geisterschöpfungen mehr in den Seelen mancher Auserwählten aufbewahrt, als in der Gesammtheit der Nation, welche *Petrarca's* und anderer Lieblichkeit und Grazie immer jenen Riesenwerken vorziehen wird. Daher fühlt der Deutsche, besonders der Nordische eine grosse Hinneigung zum Schauervollen, indess der Bewohner Italiens sich nach den süssen Scherzen der Liebe, nach dem Schmachten der Sehnsucht, nach dem heiteren Entzücken des frohen Erdenwandlers hingezogen fühlt. Das Romantische, welches oft die Thore des Gebiethes des Schauervollen eröffnet, ist aber wenig geneigt, die süssen schwellenden Melodien des italienischen Gesangs in sich aufzunehmen, sondern verschmähet diese gerade, indem es das Wunderbare der Geisterschritte fordert, welche bald schwer und langsam daher schleichen, bald flüchtig zittern wie Elphenscharen, bald die Ebene des Bodens (die Basis) verlassen — bald zusammenfahren, wie Lebende, die ihre todten Rächer zu erblicken glauben, oft plötzlich in einer langsam steigenden Monotonie die Schreckensworte eines der Unterwelt enteilten Geistes hören lassen, und wie der Klang der Glocke verschwinden, und nichts zurücklassen, als die Schauder der Erinnerung. Wer wird es läugnen, dass der Bewohner des nördlichen Deutschlands, besonders der nördlichen Halbkugel solchen Stoff zu ihren Melodien oft begehren, eben weil ihre Geister mehr damit verwandt sind, als der fröhlichere und für Sinnenreitz empfänglichere Sohn des Südens? Sind nicht alle Balladen und Romanzen, (besonders Zumsteegs) alle Lieder von *Shakespear*, oder anderen ihm verwandten Geistern, sogar *Mozarts*, die Tiefen der Unterwelt eröffnende Oper „*Don Juan*" gleichsam nur Eigenthum der Deutschen, indess der Italiener eigentlich nichts liebt, als die süsslichen feinen Desertweine seines Bodens, welche keiner langen Aufbewahrung fähig sind, sondern im nächsten Jahre verderben, weil der Nachwachs doch nicht missrathen kann.

Natürlich ist diess nicht auf Kirchenmusik anzuwenden, weil diese erhabenen Richtern unterworfen war: der Obhuth der Eingeweihten der Kunst, ferner der strengen Aufsicht der Päpste, so wie Carls des Grossen und anderer erhabenen und sinnigen Herrscher.

Der Deutsche wird also mehr zu Melodien hingezogen, welche sich im Gebiethe des Wunderbaren bewegen, und also nicht dieselbe schmelzende Grazie, und das ewige sanfte Wellenspiel oder Zephyrgesäusel der italienischen Musik als höchstes Postulat, desshalb wird auch seine Stimme weit weniger zu diesem steten lieblichen Tragen angeleitet, welches der Italiener im kleinsten Accente seiner Stimme blicken lässt.

Da aber Eindrücke des Wunderbaren, wenn sie ein tiefes Gemüth berühren, weit bleibender sind, als die Schmeichellaute des Zärtlichen oder Lieblichen, so bleibt auch dem deutschen Gemüthe ein solcher Geist innewohnen, der ihm einen Anstrich tieferen Ernstes und einer gewissen schroffen Unbiegsamkeit gibt, im Leben, so wie im Liede. Hieraus folgt die Sehnsucht, und desshalb Verwandtschaft des deutschen Herzens nach dramatischer Tiefe und Leben bey der Oper, ferner das Wohlgefallen des Nord-Deutschen am romantischen Stoffe.

indess der Italiener entzückt wird, wenn die zufälligsten Verzierungen (wenn sie nur lieblich sind) jeden Augenblick den Strom der Melodie aufhalten, wieder ein wenig laufen lassen, wieder aufhalten, und diesen Act der Willkühr mit aller möglichen Langmuth, ja sogar mit hoher Begeisterung so oft wiederhohlen lässt, bis gar kein Total-Eindruck vom Ganzen, und von der Wesenheit des Tonstücks mehr in der Seele des Zuhörers vorhanden ist. Bey ihm ist alles Streben nach Rundung des Tons, und schmelzendes Aneinanderreihen der verschiedenen Töne gerichtet, welche eine Melodie bilden, bey dem Deutschen mehr auf den Eindruck, den die Musik als hohe Kunst auf die Seele machen soll; weil er sie nicht für ein blosses Mittel hält, wodurch man sich die Zeit vertreiben kann, wenn man beym Preferance und *L'hombre*-Spiel gerade *passen* muss, wie das Publicum der italienischen *Logen* häufig zu thun pflegt.

Nachdem ich mannigfaltige Ursachen angeführt, welche den besonders vollkommenen Bau der Kehle entweder zu begünstigen scheinen, oder die schon vorhandene Zweckmässigkeit noch mehr ausbilden, so bin ich überzeugt, dass das geehrte Publicum dieses alles nur als einen Beytrag ansehen wird, den ich desshalb niederschrieb, um eine weit gründlichere *Deduction* in der Seele eines tieferen Denkers anzuregen. *F. A. Kanne.*

Bemerkungen

über den gegenwärtigen Zustand der Oper in Prag; nebst einer gedrängten Würdigung des jetzt anwesenden Personals derselben.

Aus den Berichten eines unpartheyischen Kunstfreundes vom 3. März 1819.

Bey der immer noch fortdauernden Ungewissheit über das künftige Schicksal der hiesigen Bühne, deren Leitung gegenwärtig Herr *Polawsky* provisorisch führt, wäre es kein Wunder, wenn die mit einem solchen Interregno in der Regel verknüpften Collisionsfälle, und die aus ihnen entspringenden unzureichenden halben Massregeln, verbunden mit eingetretenen Krankheitszufällen, eine gänzliche Stockung des Geschäftes herbeygeführt, und die Kunst-Darstellungen dieser verwaisten Anstalt, zum höchst Mittelmässigen herabgezogen hätten. — Erfreulich ist daher die von allen billigen Kunstfreunden gemachte Erfahrung, dass diess bisher noch nicht der Fall war, sondern im Gegentheil von dem gegenwärtigen Geschäftsführer, trotz einer Menge unangenehmer Zufälle und eingetretener Hindernisse, dennoch das Möglichste sowohl im Schauspiel, als auch in der Oper, unter so schwierigen Verhältnissen geleistet worden ist. Den Beweis für diese Behauptung liefern rücksichtlich der *Oper*, von der allein wir hier sprechen, die in den Monathen *Jänner* und *Februar* gegebenen Vorstellungen derselben, deren Anzahl, trotz häufig eingetretener Krankheiten der Mitglieder, sich doch auf fünf und zwanzig beläuft. In diesem Zeitraum sahen wir: *Die Schweitzerfamilie, die Rosenmädchen, Tankred, das lustige Beylager, die Teufelsmühle, Joseph in Aegypten, den Wasserträger, Aschenbrödel, Johann von Paris, Evakathel und Schnudi, Don Juan, die beyden Füchse, Sylvana, die ländlichen Sängerinnen, das unterbrochene Opferfest, den travestirten Aeneas, die Vestalinn, den Dorfbarbier, Hans Klachel und die Gefangenen*, von denen nur fünf einmahl wiederhohlt wurden. Freylich biethet dieses Verzeichniss ausser den *Rosenmädchen* durchaus nichts Neues dar, allein, welcher Billigdenkende wird unter den gegenwärtigen Umständen, bey einem nicht ganz vollständigen Personale, und bey den oben berührten Statt gehabten Zufällen und Hindernissen, die Nichterscheinung von Neuigkeiten der Direction zum Vorwurf machen? Es muss im Gegentheil sowohl dieser, als auch den sämmtlichen Mitgliedern noch zum Verdienst angerechnet werden, dass unter den obwaltenden schwierigen Umständen die bedeutende Anzahl von fünf und zwanzig Opern-Darstellungen bewirkt wurde, deren Ausführung meistentheils gut, hie und da sogar vortrefflich genannt werden darf. In die letztere Classe gehören *Tankred, Joseph, Johann von Paris*, das *unterbrochene Opferfest*, die *Zauberflöte* und die *Vestalinn*; die sowohl in Hinsicht der einzelnen Parthien, als auch besonders rücksichtlich eines vortrefflichen in einander greifenden Ensembles nicht nur den Mitgliedern der Bühne, sondern auch dem braven Orchester, und dessen würdigen Capellmeister und Musikdirector alle Ehre machen. Die Darstellung der *Rosenmädchen*, obgleich das Sujet recht artig, und die von *Lindpaintner* componirte Musik nicht ohne Verdienst ist, sprach demungeachtet durchaus nicht an, und wenn einerseits der Mangel an Melodien-Reichthum in der Composition, einen Theil der Schuld tragen mag, so dürfte andrerseits nicht zu läugnen seyn, dass diese, wie alle sogenannten Spiel- oder

Conversations-Opern in dem beschränkten Darstellungs-Vermögen einzelner Individuen, der hiesigen Bühne ein Hinderniss finden, das um so auffallender ist, je sicherer dergleichen Producte ihre Hauptbasis auf dieses unumgängliche Erforderniss stützen. Theils zum Beleg für die Wahrheit dieses Ausspruchs, theils zur genauern Übersicht des qualitativen Werthes sämmtlicher in der Oper beschäftigten Mitglieder der hiesigen Bühne, wird folgende gedrängte, nach dem Alphabet geordnete, unparteyische Würdigung derselben, hier nicht am unrechten Orte seyn.

Weibliches Personal.

Madame Allram, singt zweyte und dritte Parthien, ihre Stimme ist angenehm, aber schwach, ihre Manier gebildet, ihr Spiel vortrefflich, immer dem darzustellenden Charakter gemäss, voll Wahrheit, Anmuth und Zartheit, dabey ist sie von einer seltenen Vielseitigkeit, die sie für die Direction zum brauchbarsten und unentbehrlichsten Individuo in den verschiedensten Fächern macht, und als Schauspielerinn wahrhaft bedeutend. Ihre vorzüglichsten Darstellungen in der Oper sind: *Der Page in Johann von Paris*, *Zerlina im Don Juan*, *Evakathel*, *in Evakathel und Schnudi*, und *Rosel in Faust's Mantel.*

Dlle. *Amberg*, an die Stelle der Dlle. *Brand* und Dlle. *Demmer* für das naive Fach im Schauspiel und in der Oper engagirt. Ein vortheilhaft jugendliches Äussere, und eine nicht unangenehme, aber noch einer höhern Ausbildung bedürfende Stimme, eignen sie für zweyte Parthien, allein ihre hart klingende Aussprache, und ihr Spiel, das bey einem fühlbaren Mangel an Natürlichkeit oft geziert und überladen wird, sind als Ursachen des geringen Eindrucks anzusehen, den sie in naiven Rollen auf das Publicum macht. Dass sie indess eine verständige Schauspielerinn, und als Sängerinn nicht ohne Talent sey, hat sie als *Emmeline* und *Aschenbrödel* bewiesen, und die Beseitigung der angeführten Mängel dürfte ihr für die Folge eine *bedeutende Theilnahme* aller Kunstfreunde gewinnen.

(Die Fortsetzung folgt.)

Concert.

Am 21. d. M. gegeben von Herrn *Linke* im Saale zum röm. Kaiser um die Mittagsstunde. *Beethovens Ouverture* in *Es*, geschrieben zur Eröffnung des neuen Pesther-Theaters, und gebaut auf ungarische National-Melodien machte den Anfang. Dann folgte ein neues *Violoncell-Concert*, das Herr *Linke*, wie man zu erwarten berechtiget war, mit hoher Vollendung vortrug. Sein ruhig besonnenes Spiel, die musterhafte Bogenführung, sein hinreissender Gesang im *Adagio*, die Deutlichkeit in jeder Gattung von *Coloraturen* und Passagen sind längst anerkannte Vorzüge dieses mit Recht allgemein hochgeschätzten Virtuosen, der, wenn wir nicht irren, hier zum ersten Mahl mit einer eigenen Composition debutirte, welche, obschon nicht ohne innern Werth, dennoch mit zu wenig pikanten Ingredienzien gewürzt ist, um in den Zeiten der *Gourmanderie* etwas verwöhnte Leckermäuler ganz zu befriedigen. Herr *Seipelt* sang eine Arie, nicht, wie die Affiche besagte, von *Maurer*, sondern jene im *Othello* eingelegte aus *Pärs*: *Agnese* mit allgemeinem Beyfall. Dieser ging aber in stürmischen Enthusiasmus über, als Herr *Pechatschek* in *Violin-Variationen* beynahe unglaubliche Schwierigkeiten mit einer Kühnheit überwand, worin er nicht leicht einen ebenbürtigen Nebenbuhler finden dürfte. Zum Beschluss spielte der Herr Concertgeber eine neue *Polacca* von *Bernard Romberg*, und die kleine, aber gewählte Versammlung zollte dem wackern Künstler herzlichen Dank für das gewährte Vergnügen; leider aber muss die Kunst nach Brot gehen, und bey einer beyspiellosen Anhäufung solcher musikalischen *Diner's* müssen selbst die beliebtesten Gastgeber sich mit *Figaro's* Waidspruch begnügen: „*Molt' onor, poco contante.*"

Nachricht.

Sonntag den 28. März 1819 wird die achtjährige *Leopoldine Blahetka* im n. ö. Landschafts-Saale um die Mittagsstunde eine musikalische Akademie geben, sich in einem *Pianoforte-Concert* (*E-dur*) von *Cramer*, und in ganz neuen *Variationen* für das *Pianoforte* von ihrem Meister *Jos. Czerny* hören lassen, und darin — worauf wir mit gutem Grunde das Musik-liebende Publicum aufmerksam machen können, — ihr Talent, und eine für ihre Jahre seltne Fähigkeit beweisen. Eintrittskarten zu 5 fl. sind in der Musikalien-Handlung des Herrn *Träg*, und in der Wohnung der Concertgeberinn, *Josephstadt Floriani-Gasse* Nro. 49 zu haben.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG,
mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat.

Den 27ten März Nro. 25. 1819.

Metastasio's Meinungen und Urtheile über die ital. dramat. Tonsetzer und Sänger seiner Zeit.

Aus seinen Briefen gezogen.

An Farinello.

O, welch eine herrliche Ariette haben Sie mir gesendet! hätten Sie mir auch nicht den Nahmen des Autors verrathen *), so würde ich ihn an jenem Tragen der Stimme erkannt haben, das bey unseren neuen Kunstverderbern nicht mehr Mode ist.

An den Grafen von Cervellon.

**) So werde ich meine Dichtungen dem kühnen Messer unerfahrner Norcinen entziehen, und auf der Bühne gerade jenen Raum einnehmen, welchen heut zu Tage die Ritornelle, die Tonläufe, die Wiederhohlungen, die Fermaten, die Triller und die Cadenzen der Musiker der armen Dichtkunst aus Barmherzigkeit übrig lassen.

An Bernachi.

Könnten wir doch einige Zeit beysammen seyn! Wie würden wir schwätzen über die schändliche Entwürdigung unserer armen Musik, die man zum Gegenstande des Spottes der Ausländer gemacht und gezwungen hat, nicht mehr die Leidenschaften und die Sprache der Menschen, sondern das Post-Hörnchen, die eyerlegende Glucke, die Fieberschauer, oder das widrige Gekräusche verrosteter Thürangeln nachzuahmen.

An denselben.

Sie beklagen mit Recht den beweinenswürdigen Zustand unserer Musik, oder, besser zu sagen, unserer Musiker; aber Kraft jener prophetischen Gabe, die man den Dichtern zugesteht, sage ich Ihnen, dass ihre Wiederherstellung nahe ist, eben weil der Irrthum nicht mehr weiter gehen kann. *) Schon straft das Publicum unsere Sänger auf empfindliche Weise, indem es sie auf den schmählichen Dienst zurück geführt hat, den Tänzern als Zwischenspiel zu dienen, und das mit vollem Rechte, da die Sänger, mit Verzichtleistung auf den Ausdruck der Gefühle, bloss die Ohren zu kitzeln trachten, die Tänzer hingegen, welche die Leidenschaften darzustellen anfangen, sich der Herzen bemeistern.

An den Grafen Algarotti.

Ich habe Ihre Abhandlung **) gelesen. Sie darin erkannt, und das Werk nochmahl zur Hand genommen, um abermahl mit Ihnen zu seyn, von dem ich mich niemahls trennen möchte. Ich, der ich die Missbräuche, die auf unserer musikalischen Bühne herrschen, mehr als jeder Andere empfinde, bin Ihnen auch mehr als jeder Andere für den Muth verbunden, mit welchem Sie die Heilung derselben unternehmen. Jene Theile der Oper, die bloss die Augen und Ohren der Zuhörer bedürfen, um sie zu ihren Anhängern zu machen, werden immer zahlreichern Beyfall haben, als die, deren Verdienst nur der Verstand und die Urtheilskraft bemessen kann. Alle Welt sieht und hört, aber nicht alle Welt weiss zu verstehen und zu beurtheilen ***).

An Jomella.

****) Ich gestehe, mein lieber *Jomella*, dass dieser Styl mir Achtung für den Tonsetzer einflösst; doch Sie schreiben, wenn Sie wollen, in einem an-

*) Sie war nähmlich von dem berühmten Sänger *Farinello* selbst.

**) Bey Gelegenheit eines dem Dichter gemachten Vorwurfs, dass das Operngedicht: *Il Re pastore* zu kurz gerathen sey.

*) Wäre *Metastasio* nicht ein besserer Dichter, als Wahrsager, gewesen; es wäre schlimm um ihn gestanden!

**) *Saggio sopra l'Opera in musica.*

***) Wie einfach ist hier die Erscheinung erklärt, dass z. B. *Tancredi* ein volleres Haus macht als *Iphigenia*!

****) Nachdem Jomella ihm Arien schickte, „worin eine neue und harmonische Verflechtung der Singstimme mit den Instrumenten" angebracht war.

deren, der sich sogleich meines Herzens bemeistert, ohne mich erst durch Nachdenken zu gewinnen. Wenn ich nach zwey tausend Mahlen Ihre Arie: *Non so trovar l'errore*, oder jene: *Quando sarà quel dì*, und eine Menge andere wieder höre, die ich nicht vor mir habe, und die noch weit hinreissender sind, als diese, bin ich ausser mir, und werde gerührt, ohne es zu wollen.

An den Ritter von Chastellur.

Wenn im Drama die Musik die Oberhand über die Dichtung zu erringen sucht, zerstört sie diese und sich selbst. Es ist eine gar zu offenbare Ungereimtheit, wenn das Kleid mehr Rücksicht verlangt als die Person, für die es gemacht ist. Eine tägliche Erfahrung zeigt, dass meine Dramen in ganz Italien ihres Erfolgs weit gewisser sind, wenn sie von Schauspielern recitirt, als wenn sie von Sängern gesungen werden; *) eine Probe, die auch die beste Opernmusik, von den Worten entkleidet, kaum bestehen möchte. Die Gesänge, welche man Bravour-Arien nennt, und deren zu häufige Anwendung Sie nach Ihrer Überzeugung tadeln, bilden gerade die starke Seite jener Musik, die sich der Herrschaft der Poesie zu entziehen sucht. In dergleichen Arien ist weder auf Charaktere, noch Situationen, noch Empfindungen, noch Sinn, noch Verstand gedacht, und die Musik, indem sie die ihr eigenthümlichen Schätze durch Hülfe einer die Violinen oder die Vögel nachahmenden Gurgel ausbreitet, gewährt hier jenes Vergnügen, welches die blosse Verwunderung erzeugt, und erntet jenen Beyfall, den man mit Billigkeit was immer für einem Seiltänzer nicht verweigern kann, wenn es ihm gelingt, durch seine Geschicklichkeit die gewöhnlichen Erwartungen zu übertreffen. **) Stolz auf solches Glück, hat die neuere Musik sich kühn gegen die Poesie empört, allen wahren Ausdruck vernachlässigt, die Worte als einen dienstbaren Gegenstand betrachtet, der sich, dem gesunden Verstande zum Trotz, zu was immer für ausschweifenden Launen herleihen müsse,

*) Das klingt, als ob *Metastasio* von den italienischen Musiken, die auf seine Gedichte geschrieben wurden, doch nicht so sehr entzückt gewesen wäre, als unlängst in einem merkwürdigen Panegyrikum der neuesten italienischen Musik hat wollen behauptet werden.

**) Wer sollte nicht glauben, dass *Metastasio* hier, mehr noch, als die Bravour-Arien, die *gesungenen Variationen* im Sinne gehabt habe? Und doch hat er die Seelenfreude nicht mehr erlebt, dergleichen zu hören!

die Bühne von nichts mehr als jenen Bravour-Arien ertönen gemacht, und durch die verdriessliche Überschwemmung mit denselben den Verfall des Theaters herbey geführt, nachdem sie vorher jenen des durch ihre unberathene Empörung elendig zerrissenen, entstellten und zerstörten Drama verursacht hatte. Ein Vergnügen, das nicht auf Geist und Herz zu wirken vermag, ist von kurzer Dauer, und die Menschen, als körperliche Wesen, lassen sich zwar von unvorgesehenen angenehmen mechanischen Eindrücken leicht überraschen, verzichten jedoch nicht für immer auf die Eigenschaften vernünftiger Geschöpfe. Kurz, diese Ungebühr hat ein so unerträgliches Übermass erreicht, dass entweder die abtrünnige Vasallinn recht bald jener Leiterinn sich wieder unterwerfen muss, die sie so schön zu bilden weiss, oder dass die Musik sich gänzlich von der Poesie trennen, die letztere dann sich mit der ihr innewohnenden Melodie, womit treffliche Dichter sie auszustatten nicht unterlassen werden, begnügen, die andere aber sich darauf beschränken muss, die verschiedenen Stimmen eines Chors *) in Verbindung zu bringen, die Harmonie eines Concerts zu regeln, oder die Schritte des Tanzes zu begleiten, ohne jedoch mehr auf den Cothurn sich einzulassen.

An denselben.

Wir kommen demnach völlig darin überein, dass die Musik eine sinnreiche, bewundernswürdige, vergnügende, bezaubernde Kunst sey, fähig durch sich selbst Wunder hervor zu bringen, und, wenn sie sich, mit guter Anwendung ihrer unermesslichen Reichthümer der Poesie beygesellen will, nicht nur geschickt, alle Bewegungen des menschlichen Herzens ausdrücken zu helfen, sondern den Ausdruck derselben noch deutlicher zu machen und zu verstärken. Dabey können wir aber den ungeheueren Missbrauch nicht läugnen, welchen die Künstler in unseren Tagen meistens von dieser schönen Kunst machen, indem sie deren verführerische Kräfte, weder dem Orte noch der Zeit angemessen, bloss wie der Zufall es fügt, zum Hohne des gesunden Verstandes anwenden, und nicht selten das Getöse eines Ungewitters nachahmen, wenn gänzliche Windstille geschildert werden sollte, oder die zügellose Fröhlichkeit der Bassariden,

*) Man sieht aus dieser Stelle, wie entbehrlich damahls in der Oper der Chor geschienen.

statt des tiefen Schmerzes der trojanischen Sclavinnen oder der flehenden Argiverinnen ausdrücken; daher dann der Zuhörer, von der Poesie und der Musik, die, statt sich gegenseitig zu unterstützen, sich in die Wette zerstören, im nähmlichen Augenblicke zu einander ganz entgegen gesetzten Leidenschaften aufgeregt wird, in dieser Verwirrung keiner von beyden sich überlassen kann, und sich bloss auf das mechanische Vergnügen beschränkt findet, welches aus den harmonischen Verhältnissen der Töne oder aus dem seltenen Umfange und der Beweglichkeit einer Stimme hervor geht. *) Ich würde den Tonsetzern einen so unerträglichen Missbrauch verzeihen, wenn die Kunst, die sie ausüben, arm an Mitteln wäre, und es würde mich nicht befremden, wenn das Bestreben, ihre wenigen kleinen Schätze in das Licht zu stellen, sie weniger gewissenhaft in der schicklichen Anwendung derselben machte: da es aber keine menschliche Leidenschaft gibt, die durch die Tonkunst nicht in hundert und hundert verschiedenen Weisen lebhaft ausgedrückt, und wunderbar verschönert werden könnte, warum muss man dulden, dass sie ohne Noth, und gleichsam mit absichtlichem Fleisse, die Vernunft beleidigen? **) Sie sehen wohl, dass ich, wie Sie, die Partey der Musik nehme, und dass, wenn ich die gegenwärtige dramatische Musik verabscheue, nur von unseren modernen Künstlern rede, welche sie entstellen.

---

*) Jedermann würde hiezu in den neueren ital. Opern, worin so oft die traurigsten Worte mit der lustigsten Musik begleitet sind, und der Sänger, oder die Sängerinn, in der schmerzlichsten oder gefahrvollsten Situation sich Zeit und Mühe nehmen muss, die glänzendsten Tonläufe, ja ganze kleine Concerte über den interessanten Text eines *a.* oder *c.* zu singen, zahlreiche Belege finden, wenn nicht einer Seits die Sänger von der deutlichen Aussprache der Worte, andrer Seits die Zuhörer von der Aufmerksamkeit auf dieselben sich enthoben glaubten.

**) Wenn *Metastasio* bey solchen Gesinnungen gleichwohl den Mann, der mit so edler Kühnheit, mit so herrlicher Kraft dieses Unwesen bekämpfte, und an die Stelle der Missbräuche und des Unsinns, Gefühl und Verstand setzte, einen „Narren" schilt; so muss man vor Allem wünschen, dass der grosse Dichter diese Selbstbeschimpfung sich ersparet hätte; dann aber, um so Unglaubliches sich erklären zu können, sich der feindseligen Verhältnisse erinnern, die zwischen ihm und *Calzabigi* zu der Zeit herrschten, als *Gluck* die Gedichte des Letztern in Musik setzte, und sie jenen des *Metastasio* vorzog.

An Eximeno.

Wie kann ich Ihnen die besten musikalischen Compositionen meiner Operngedichte anzeigen, da ich fast nur diejenigen gehört habe, die auf unserm Hoftheater gegeben werden? Von diesen ist der grösste Theil von dem berühmten *Caldara* in Musik gesetzt, einem ausgezeichneten Meister des Contrapunctes, der jedoch den Ausdruck und das Gefällige äusserst vernachlässigt.

An Verazi.

Zerbrechen Sie Sich nicht den Kopf damit, unser armes heroisch-harmonisches Theater zu vertheidigen; es ist schon bis auf einen solchen Grad verdorben, übel zugerichtet, und entstellt, dass es unsere Sorgfalt gar nicht mehr verdient.

Bemerkungen

über den gegenwärtigen Zustand der Oper in Prag; nebst einer gedrängten Würdigung des jetzt anwesenden Personals derselben.

(Fortsetzung.)

Mad. Becker, erste Bravour- und Cantabile-Sängerinn. Eine metallreiche, klangvolle Stimme, von einer seltenen Höhe, bey nicht unbedeutender Tiefe, ein angenehmer gebildeter Vortrag, und eine ungewöhnliche Sicherheit in den schwierigsten Passagen, geben dieser Sängerinn vollgültigen Anspruch auf die erste Stelle bey jeder Bühne. Als Schauspielerinn (wir nehmen diesen Begriff hier nur in Hinsicht auf das Darstellungs-Vermögen in der Oper an) ist sie weniger bedeutend, und scheint es oft mit der Charakteristik nicht sehr genau zu nehmen. Auch spricht sie häufig zu leise, wodurch oft die Hälfte des Dialogs für den Zuhörer verloren geht. Sie glänzt vorzüglich als: *Amenaide*, *Clorinde*, *Prinzessinn von Navarra*, *Königinn der Nacht*, *Vestalinn*, und *Myrrha*, wenn wir gleich in der leztern Rolle den Vortrag der zarten Arie: *Ich war, wenn ich erwachte* — mit wenigern Verzierungen ausgestattet wünschten.

Madame *Czegka*, Professorinn der Singkunst am hiesigen *Conservatorium*. Eine äusserst gebildete kunstverständige Sängerinn, singt mehrentheils Männerrollen, und da ihre Stimme nicht mehr die jugendlichste und in der Höhe beschränkt ist, alte Parthien. Im Spiel wäre ihr mehr Feuer und Ausdruck, und im Vortrage des Dialogs (von dem wir oft wenig oder gar nichts vernehmen)

mehr Deutlichkeit zu wünschen. Ihre vorzüglichste Rolle ist *Tancred*.

Mad. Strauss. Ebenfalls erste Sängerinn, und vor Ankunft der Mad. *Becker* im Besitz aller ersten Parthien. Wenn sie auch in Hinsicht des kunstreichen Vortrags von dieser übertroffen wird, so bleibt sie doch immer eine sehr brauchbare angenehme Sängerinn. Sie hat eine schöne, umfangreiche Bruststimme, eine ziemlich bedeutende Höhe, und ihre Passagen sind mehrentheils rein und geläufig, nur pflegt sie hie und da etwas zu distoniren, ein Umstand, der vermuthlich in einer momentanen körperlichen Indisposition seinen Grund hat, da sie mehrern Krankheitszufällen während ihres Hierseyns unterworfen war. Ihr Spiel ist in Anstandsrollen und als Liebhaberinn nicht ohne Werth, für das muntere, naive Fach ist sie jedoch weder durch Gestalt noch durch passendes Darstellungs Vermögen. Ihre besten Rollen waren: *Lodoiska*, *Sophie in Sargines*, und *Elvira* im *unterbrochenen Opferfest*, in welcher letztern Rolle sie die äusserst schwierige Bravour-Arie mit vieler Sicherheit und Kunstfertigkeit vortrug.

Dlle. Henriette Sonntag, ein junges vierzehnjähriges Mädchen mit grossen Anlagen, und bedeutendem Talent für Schauspiel und Oper. Unter richtiger Leitung kann sie einst eine bedeutende Künstlerinn werden. Ihre Stimme ist für ihre Jahre rein und angenehm, und als *Benjamin in Joseph*, und *Jeriel in der Teufelsmühle*, hat ihre liebliche richtige Darstellung ihr den einstimmigen Beyfall des Publicums erworben.

Dlle. Schlager und *Dlle. Giel*, sind für dritte, untergeordnete Parthien in der Oper engagirt, füllen ihren Platz als brauchbare Subjecte aus, und bilden in Vereinigung mit den Demoisellen *Sonntag*, *Junghans*, *Binder* und *Brunetti* den weiblichen Chor.

Männliches Personal.

Herr Allram, ist in seinem sechs und fünfzigsten Jahre, und bey gänzlichem Mangel an Stimme, für die Oper eigentlich wenig mehr in Anschlag zu bringen, doch zeigt sein *Hausmeister im neuen Sonntagskind*, sein *Schuster in der Weibercur* und sein *Marco in den ländlichen Sängerinnen*, welch ein vorzüglicher *Buffo* er in früherer Zeit gewesen seyn muss. Das Publicum, seiner zwanzigjährigen Leistungen eingedenk, schätzt ihn als einen würdigen Veteran, und behandelt ihn, da er als Schauspieler immer noch bedeutend ist, in der Oper mit verdienter Nachsicht.

Herr *Feistmantel*, für niedrig komische Rollen im Schauspiel und in der Oper engagirt, ist als Sänger nur von untergeordneter Bedeutung. Seine Stimme ist weder klangvoll noch stark, und von geringem Umfang, dagegen ist sein Spiel in niedrig komischen und Lokal-Rollen wahrhaft gross, und er in dieser Hinsicht der Liebling des Publicums. Seine besten Darstellungen in der Oper sind: *der Schuster Fledermaus in Faust's Mantel*, *Pumpernickel*, *Prinz Schnudi in Evakathel und Schnudi*, und Herr von *Haspel im lustigen Beylager*.

(Der Beschluss folgt.)

N a c h r i c h t.

Herr *Pietro Rovelli*, königl. baier. Kammer-Virtuos, ist hier angekommen, und wird sich in einem Concerte hören lassen. Als Virtuos auf der Violine ist er uns seit dem Jahre 1816, wo wir ihn zum ersten Mahl bewundern konnten, in zu süssem Angedenken, als dass uns ein neuer Kunstgenuss nicht äusserst erfreulich wäre.

In das Stammbuch eines Tonsetzers, welcher auch Dichter ist.

Wort muss klingen wie Ton, und Ton muss sprechen wie Worte;
Klingen und sprechen sie nicht, taugen sie beyde nicht viel.

I. F. Castelli.

Wien, bey S. A. Steiner und Comp., Musikhändler.

Gedruckt bey Anton Strauss.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG,
mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat.

Den 31sten März **Nro. 26.** 1819.

Andeutungen
über
Kunst, Diletantismus und Kritik.

„Alles hat sich in Prosa und in Versen verschlimmert", sagt ironisch *Schiller* und *hatte* Recht; alles hat sich in Prosa, Versen und vieles in der Musik verschlimmert, rufen wir ernsthaft und *haben* leider Recht. Die Ursachen dieser eingetretenen Verschlimmerung vollkommen aus einander zu setzen, forderte mehr Zeit, Raum und Geduld, als ich besitze; eine derselben kann ich besonders in Beziehung auf die Tonkunst nicht unberührt lassen und thue also, was die Neigung mir gebiethet.

Ein grosser Theil des Übels rührt allerdings von dem einförmig lobpreisenden Tone der Zeitschriften her. Mit den Beywörtern: *herrlich*, *trefflich*, *vorzüglich*, *gut*, *selten*, *kräftig*, u. a. m. wird in Journalen ein solcher Schleichhandel getrieben, dass es an der Zeit wäre, wenn mit Bewilligung ein Wörterbuch lobzollender Ausdrücke in Druck gelegt würde, aus welchem sodann die Berichterstatter musikalischer Unterhaltungen, d. i. Opern oder Concerte ohne vieles Kopfbrechen das Nöthige schöpften, beyläufig wie es die Rechenmeister mit den sogenannten Faullenzern thun.

Dieses immerwährende Preisen hat nun viele und grosse Nachtheile. *Erstlich* kommen dadurch immer mehr Lügen in Umlauf, so dass die arme Wahrheit das verflochtene Gewebe am Ende gar nicht mehr wird zerreissen können *Zweytens* wird die allgemeine Schläfrigkeit, ein Grundübel unseres Jahrhundertes, was momentane Anstrengungen nur noch vermehrt zu haben scheinen, durch das anodine Mittel lauen und laumachenden Lobes gar sehr befördert, während Tadel erweckt und kräftigt. *Drittens* verliert unsere herrliche deutsche Sprache im gemeinen Gebrauche, ich meine in dem Munde unserer zuckersüssen Herrchen und Dämchen, so wie in der Feder unserer hydromelartigen Tagsblätter-Fabrikanten jede Bedeutung, und der vernünftige Kunstfreund muss selbst zu extravaganten, enthusiastischen Ausdrücken greifen, will er einen Heroen preisen, weil alle vernünftigen herzlichen Worte des Lobes schon an *Creti* und *Plethi* verschwendet worden sind, und selbst der wahre Massstab für Verdienst verloren ist. *Endlich* feyert das Unrecht mit jedem Tage grössere Siege; denn, man mag es drehen, wie man will, das Recht ist nicht allein meistens auf Seite des Kritlers und Tadlers, sondern es *muss* auch auf seiner Seite seyn, da er sich der Verantwortung aussetzt, während man den Lobredner stillschweigend bald ehrend, bald mitleidig vorüberstreichen lässt.

Es ist also sehr zu wünschen, dass sowohl das Beyfallklatschen als das schriftliche Beyfallzollen eine andere Wendung nehmen mögen, dass man es nicht mehr für Schuldigkeit und gute Lebensart ansehe, alles, was nicht durchaus ein Abscheu für Augen und Ohren ist, was nicht Ekel einflösst, was für leicht befriedigte Zuhörer nicht ganz unerträglich ist, mit *Bravo's* zu begleiten, es ist sehr zu wünschen, dass man mit Selbstständigkeit und ohne sich durch Nahmen und Vorurtheil beherrschen zu lassen, Tadel wie Lob, Zischen wie Händeklatschen vernehmen lasse, dadurch wird viel gewonnen; nur das Gute kann dann bestehen, und man wird Gutes zu Tage fördern, weil man es muss, weil das Mittelmässige keine Ansprüche mehr machen kann.

Man wird mir einwenden, dass auch Zischen sowohl als schriftlicher Tadel oft nur parteyisch und unbillig sind; aber eine Ausnahme stösst die Regel nicht um, ein Missbrauch verpönt die Sache selbst nicht, und zur Ehre unserer Nation sey es gesagt, der Deutsche ist viel zu billig denkend und zu ruhig, um das Gute, eines frühern Zwiespaltes und erbitterter Parteyen wegen, zu unterdrücken; vor

dem versammelten Volke hat über kurz oder lang das Gute stets gesiegt. Man könnte noch ferner einwerfen, dass es Abstufungen im Beyfalle jeder Art gebe, dass Stillschweigen, bloss von einzelnen Klatschern unterbrochen, einem förmlichen Auszischen gleich zu halten sey, dass unsere Zeit bloss höflich geworden ist, und das bübische Pfeifen abgelegt hat; aber lasst uns die Künstler und Künstlerinnen, die noch ärgern Dilettanten und Dilettantinnen befragen, wie sie den geringern Grad des Beyfalls oder selbst das fast gänzliche Schweigen des Publicums aufnehmen! wenn auch nur ein mitleidiger Anverwandter, ein schmachtender Liebhaber, ein unterwürfiger *Protégé*, eine seufzende Geliebte, eine affenartige Mutter ihre Adamslöffel erschallen liess, so meint der Beklatschte gleich, er habe doch allgemeinen Beyfall errungen, nur sey das Publicum abderitisch fade und krähwinklisch dumm und unbeweglich gewesen.

Was sind aber die Wirkungen dieser Schonung? dass der Schwache, der fehlerhaft Gebildete keine höhere Stufe erklimmt, keinen bessern Weg einschlägt, dass der wahre Zögling Polyhymnias beschämt wird und erkaltet, den so mächtig spornenden Beyfall weniger achtet und den Lohn seines ehrenvollen Strebens vermisst, dass endlich der echte Künstler für vieles gleichgültig wird, was seine Bahn zu schmücken, seinen Muth zu unterstützen vermöchte.

(Die Fortsetzung folgt.)

Bemerkungen

über den gegenwärtigen Zustand der Oper in Prag; nebst einer gedrängten Würdigung des jetzt anwesenden Personals derselben.

(Beschluss)

Herr *Hauser*. Ein junger Mann mit einer schönen klangvollen Bass-Stimme, nicht ohne Talent, und wie es scheint von fester, musikalischer Bildung. Wenn er, stets aufmerksam auf Gang, Action und körperliche Haltung, ununterbrochenen Fleiss auf die Ausbildung seiner Sprache verwendet, so kann er bey den von der Natur ihm verliehenen Gaben, in dem Fache gemüthlicher Alten, zärtlicher Väter, und Greise, in der Oper einst ein bedeutender Künstler werden. Zu jugendlichen, naiven, Helden- oder Liebhaber-Rollen gebricht es ihm an innerem Feuer, Tournure, Lebendigkeit und Anstand, wesshalb er in dieser auch nur geringen Eindruck beym Publicum macht. Verdienten Beyfall hat man ihm desshalb jedoch als *Jakob, in Joseph von Aegypten*, *Richard Boll, in der Schweitzerfamilie*, und *Oberpriester, im unterbrochenen Opferfest* gezollt, welche Darstellungen wir zu seinen vorzüglichsten rechnen.

Herr *Kainz* singt erste Bass-Rollen, und verbindet mit einer starken, sonoren umfangreichen Stimme, einen kunstgeübten Vortrag, und mehrentheils ein zweckmässiges Spiel. In kraftvollen Helden, Tyrannen, und imponirenden Anstandsrollen ist er vorzüglich, dagegen ihm launige, joviale oder gar komische Rollen weniger zusagen. Zu seinen gelungensten Darstellungen zählen wir: *Mafferu im unterbrochenen Opferfest*, *Sarastro in der Zauberflöte*, *Blaubart in der Oper gleichen Nahmens* und *Simeon in Joseph in Aegypten*.

Herr *Lanius*, eigentlich mehr Baritonist als Bassist, hat eine angenehme Höhe, wohlklingende Mitteltöne, aber eine sehr gepresste und dessbalb rauhe Tiefe, die dem Ohr nicht wohlthut. Für gemüthliche, ruhige Charaktere scheint er am meisten geeignet, und hat als *Inca von Peru, im unterbrochenen Opferfest*, musikalische Kenntnisse, und einen angenehmen, kunstgeübten Vortrag documentirt.

Herr *Pohl*. Ein angehender junger Tenorist, mit einer vortrefflichen, reinen, zum Herzen sprechenden Stimme, machte als *Octavio im Don Juan* seinen ersten bedeutenden theatralischen Versuch. Er hat eine angenehme Höhe, einen nicht ungebildeten Vortrag, und als Anfänger ein ziemlich routinirtes Spiel, doch muss er grossen Fleiss auf die Verbesserung seiner Sprache verwenden, in welcher der böhmische Accent widerlich hervorsteht. Der *Rittmeister Kleefeld in den beyden Füchsen* war offenbar eine zu schwierige Aufgabe für ihn, wesshalb wir ihn rathen, künftig dergleichen Wagestücke zu unterlassen, und allmählig vom Leichtern zum Schweren über zu gehen.

Herr *Rollberg*, mehr Schauspieler als Sänger, ist gegenwärtig in Besitz der zweyten Tenorparthien. Er hat bey einem ziemlichen Umfange, eine angenehme Stimme, weiss aber diese wahrscheinlich aus Mangel an musikalischen Kenntnissen nicht immer gehörig zu gebrauchen. Demungeachtet ist er tactfest, singt mehrentheils richtig, und ist bey seinem Talent als Schauspieler und einer seltenen Vielseitigkeit ein äusserst brauchbares Mitglied auch für die

Oper, in der er sowohl, als: *Antonio in Wasserträger, Kastellan Kurt in Blaubart, Franz in den beyden Füchsen*, wie auch, als: *Rokka, im unterbrochenen Opferfest, Hauptmann Sturm im Waisenhaus*, und *Herr von Hainzenfeld im neuen Sonntagskind* überall ehrenvoll an seinem Platze steht.

Herr *Stöger*. Erster Tenorist. Seine Stimme, die noch vor drey Jahren vielleicht zu den vortrefflichsten in Deutschland gehörte, hat zwar etwas gelitten, demungeachtet ist er noch immer ein angenehmer Sänger, dessen einfacher aber gemüthlicher Vortrag mehrentheils vortheilhaft anspricht; nur seinem Spiel und seiner Declamation fehlt es fast immer an Geist, Feuer und Wahrheit, wesshalb er in allen Conversations-Opern weniger an seinem Platze ist. Seine vorzüglichsten Leistungen sind, *Joseph, Tamino, Licinius* und der *Prinz in Aschenbrödel*.

Herr *Triebensee*, Capellmeister. Ein kenntnissvoller Mann, unter dessen verständiger, besonders seit einiger Zeit bemerkbar thätiger Leitung, sowohl Sänger als Orchester auf der Künstlerbahn rüstig dem Ziele zuschreiten. Seinem Eifer danken wir vorzüglich die Vermehrung und Verbesserung des Chorpersonals.

Herr *Zeltner*, singt erste Bassrollen, hat aber seit einiger Zeit durch bedeutende Krankheitszufälle an seiner sonst recht angenehmen, tiefen, klangvollen Stimme, einigermassen gelitten, ein Umstand, der, wie wir hoffen und wünschen, nach völliger Wiederherstellung sich heben wird. Chargirte Anstandsrollen, gemüthliche Alte und Pedanten in der Oper sagen ihm am meisten zu, für echt komische Bass-Buffo-Parthien scheint er uns indess weniger geeignet. Seine vorzüglichsten Rollen sind, *Mafferu im Opferfest, Richard Boll in der Schweitzerfamilie*, und *der Seneschall in Johann von Paris*.

Der männliche Chor besteht aus zwölf Individuen und acht Knaben. Das Orchester, unter der Leitung seines wackern Directors, des Herrn *Pixis*, Professors am hiesigen Conservatorium der Musik, darf in jeder Hinsicht zu den vortrefflichen gerechnet werden.

Nach dieser kurzen aber wahren und unparteyischen Übersicht, wird sich jeder Unbefangene überzeugen, dass es mit unserer Oper so schlecht nicht steht, als hie und da die Stimme der Parteylichkeit, oder der überspannten Forderung in öffentlichen Blättern hat wollen verlauten lassen. Was uns am meisten abgeht, ist ein echt komischer Bassist, und ein kunstgeübter zweyter Tenorist. Dem Vernehmen nach verlassen Mad. *Strauss* und Herr *Rollberg* zu Ostern die hiesige Bühne. Sollte sich dieses bestätigen, so wird die neue Direction ernstlich darauf bedacht seyn müssen, die hiedurch entstehenden bedeutenden Lücken wieder auszufüllen. An der erstern verlieren wir eine angenehme, beliebte Sängerinn, und der letztere dürfe bey seiner vielseitigen Brauchbarkeit im Schauspiel und in der Oper, für den Augenblick nicht leicht zu ersetzen seyn.

Als Gäste sahen wir in der letzten Zeit noch Herrn *Röckel*, Sänger vom grossherzoglich-badenschen Theater zu Carlsruh und Herrn *Anders*, Sänger vom Breslauer Theater. Der erstere gab den *Arsir in Tancred, Licinius in der Vestalinn*, und den *Rittmeister Kleefeld in den beyden Füchsen*. Er ist eigentlich mehr Baritonist als Tenorist, denn ihm geht die für erste Tenorparthien nothwendige Höhe ab, doch ist seine Stimme klangvoll und angenehm, und sein Vortrag verräth den geübten, kunstgebildeten Sänger. Er wurde besonders in seiner ersten Rolle mit Beyfall von Seite des Publicums aufgenommen. Wie es heisst, wird er wieder hier bleiben.

Herr *Anders* ist, bey schon ziemlich vorgerückten Jahren, wohl nicht mehr für erste Tenorparthien geeignet. Seine Stimme klingt schon alt, und ist besonders in der Höhe äusserst schwach, wesshalb er auch die obern Töne meistens nur durch die Fistel anschlägt. Er hat einen gebildeten Vortrag, aber ein sehr manierirtes, übertriebenes Spiel, wodurch er als *Johann von Paris* dem hiesigen Publicum durchaus missfiel, obgleich dasselbe in seiner frühern Darstellung, des *Murney im unterbrochenen Opferfest*, dem kunstgeübten Vortrage der Arie: *Mir grauet vor dem Tode nicht!* — eine beyfällige Anerkennung wiederfahren liess.

Concert.

Am 25. März 1819 gab Herr *Mayseder* eine musikalische Unterhaltung in einem Privathause um die Mittagsstunde. Ein neues Quartett für 2 Violinen, Alto und Violoncello aus *G-dur*, machte den Anfang. Eine niemahls gesuchte, niemahls in Bizarrerie ausartende Originalität offenbarte sich in Gesang, Tongängen, Führung und Begleitung auf gleich erfreuliche Weise, und sprach die Zuhörer sowohl in dem mit wahrhaft genialischen Zügen überraschen-

den ersten Allegro, als in dem lieblichen Adagio (*Es-dur*) und dem feuervollen Finale auf das lebhafteste an. In der Ausführung dieser sehr schwierigen Composition entwickelte Herr *Mayseder* alle jene trefflichen Eigenschaften, die wir an diesem classischen Violinspieler zu schätzen gewohnt sind; sein grandioser, immer höchst sicherer Ton, sein inniges Gefühl, sein gebildeter Geschmack, und jene Virtuosität in Leistung des Schweren, die nur dann wahren Werth hat, wenn sie die Schwierigkeiten nicht bloss müh- und gefahrvoll zu überwinden, sondern kühn zu beherrschen und, als ob es gar keine Schwierigkeiten *wären*, mit Colorit und Grazie vorzutragen vermag, drangen wechselweise den Zuhörern rauschenden Beyfall ab, der in Enthusiasmus überging, als der Virtuose im letzten Stücke eine, wie uns schien, mehr als eine Blatt-Seite hindurch dauernde Stelle, während der Second und die Viola den Gesang hatten, im Staccato ausführte, welches er sich dadurch zu einem ausschliessenden Eigenthum zu schaffen weiss, das jeder einzelne Ton rein isolirt, rund und klar heraus tritt, und nach langer Dauer, statt einer zu besorgenden Ermüdung, die Kraft noch immer wächst, bis sie die höchste Stufe siegend erreicht hat.

Diesem herrlichen Quartette folgte eine Arie (wenn wir nicht irren, von *Carafa*) von unserer Kunst-Sängerinn, Mad. *Campi*, vorgetragen. Waltete über dieser Stunde schon ein besonders wohlwollender Genius, oder wählt Mad. *Campi* mit kluger Unterscheidung eine andere Art des Vortrags *alla Camera* als in grossen Localen; es däucht uns, wir hätten sie noch nie, sowohl in Hinsicht auf Empfindung, als auf Wahl und Geschmack in den diessmahl nicht überladenen Verzierungen, so trefflich singen hören; und der allgemeine, wiederhohlte Beyfall schien unsere Meinung zu bestätigen.

Nun wurden *Hummels* schöne Variationen in *A-moll* für Piano, Flöte und Violoncell durch drey ausgezeichnete Dilettanten, Mad. *Beer-Silny*, Herrn *Bogner* und Herrn *Pechatschek* ausgeführt.

Auf diese folgte *Mozart's* gemüthvolle Arie aus der Oper: *die Entführung aus dem Serail*: „O Constanze! o mein Leben!" (*in A-dur*) von dem k. k. Hofcapelle-Tenoristen, Herrn *Barth*, gesungen. Wenn derselbe schon darum Dank verdiente, dass er ein classisches Gesangstück wählte, und uns nicht eine jener zahllosen Armseligkeiten der neueren italienischen Schule auftischte, womit wir jetzt bey allen Gelegenheiten bis zum Ekel gespeist werden; so war auch sein Gesang, worin die Schönheit seiner Stimme sich mit Gefühl und Verstand im Vortrag vereinte, der ihm zu Theil gewordenen lauten Anerkennung im hohen Grade würdig.

Den Schluss dieser genussreichen Unterhaltung bildete ein von dem Concertgeber verfasstes und gespieltes *Rondo brillant*, welches er dem Titel vollkommen entsprechend, nähmlich mit dem höchsten Glanze des Spiels, ausführte.

Lange anhaltender stürmender Beyfall bewies das Vergnügen, das die Zuhörer bey diesem Concerte empfanden, welches das anziehendste aller in diesem Winter gehörten genannt werden kann; und wahrlich, nicht weniger als eine Zusammenstellung so vieles Vortrefflichen gehört dazu, um bey der jetzt herrschenden musikalischen Sündfluth selbst den leidenschaftlichsten Musikliebhaber zum Enthusiasmus zu erheben.

Abend-Unterhaltung im k. k. privil. Theater in der Leopoldstadt am 25. März.

Herrn *Drechlers Ouverture* aus dem Melodram, der *verlorne Sohn*, und jene aus *Othello* von *Rossini* (der Himmel weiss warum das *Adagio* wegblieb) die *Tenor-Arie: Wer die holde Liebe kennt*, und eine *andere* von Herrn *Gläser*, beyde mit einer angenehmen Stimme von Herrn *Reingruber* gesungen, eine *Bass-Arie* von *Righini*, gesungen von Herrn *Pfeiffer*, und *Variationen* für die Violine componirt und gespielt von Herrn *Joh. Kaiser*, waren der musikalische Inhalt. Inzwischen wurde declamirt, und jede der zwey Abtheilungen schloss ein sehr interessantes Tableau.

Nachricht.

Der durch mehrere Compositionen, und vorzüglich durch eine neuere Messe vortheilhaft bekannte Tonsetzer Herr *J. Hoffmann*, wird am 4. April im landständ. Saale eine musikalische Akademie geben: sämmtliche Musikstücke sind von seiner Composition. Eintrittsbilleten sind für 3 fl. W. W. bey *S. A. Steiner und Comp.* und am Tage der Aufführung bey der Casse zu haben.

Nachricht.

Die P. T. Herren Pränumeranten, welche diese *Zeitung* fortzubehalten gedenken, werden ersucht, vierteljährig mit 5 fl. W. W. zu *pränumeriren*.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG,
mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat.

Den 3ten April | N^ro. 27. | 1819.

Andeutungen über Kunst, Diletantismus und Kritik.

(Fortsetzung.)

Man hat einigemahl die Frage aufgestellt, ob Dilettanten, (man muss diesem fremden Worte schon das Bürgerrecht in Deutschland belassen, denn unser Ausdruck *Kunstfreund* gilt meistens nur für die wahren Künstler, während sehr viele *Dilettanten* gar keine Kunstfreunde sind) die sich produciren, zumahl bey Leistungen für wohlthätige Zwecke, der Kritik und dem Tadel eben so unterliegen wie Künstler und Künstlerinnen; es stellte sogar einmahl eine Dilettantinn den Grundsatz auf, man habe *sie* gar nicht zu referiren. Was nun letztere betrifft, so muss ich ihr den aufgestellten Grundsatz ganz unbedingt zugeben, denn wer von einem Referate einigen Begriff hat, wird sehr wohl einsehen, dass, eine schöne Dame zu referiren, ein Operat wäre, was nothwendiger Weise ins Weite und Breite gehen müsste; aber über die Leistungen einer Dilettantinn zu referiren ist oft sehr kurz abgethan, und zuweilen ist diess Kurze noch zu lang. In Bezug auf die erste Frage aber, ob Dilettanten eben so wie Künstler nach Verdienst oder vielmehr Unverdienst, auch getadelt werden dürfen, möchte ich bloss die Gegenfrage aufstellen, ob sie im umgekehrten Falle eben so wie die Künstler gelobt werden dürfen? da nun letzteres, glaube ich, allgemein bejahend beantwortet werden wird, so fliesst daraus auch die bejahende Beantwortung der ersten Frage, denn da nach Goethe Lob und Tadel seyn müssen, und das Lob nicht ehrend ist, wo der Tadel nicht frey, so erhellt, dass man einen Dilettanten auch tadeln dürfe, weil man ihn loben darf. Dieser Grundsatz ist, scheint mir, in der Kunst allgemein aufgenommen; ob er es überall seyn soll und wie? ist eine Frage, die jetzt die grössten Männer beschäftigt, uns aber in diesem Aufsatze nicht kümmert; nur bemerken wir hier im Vorbeygehen, dass der jetzt herrschende lobpreisende Ton der meisten Zeitschriften, wohl daher zum Theile rühren mag, weil die Recensenten oder Referenten, wie man sie nennet, zu wenig entweder Kenntniss oder Selbstvertrauen und Muth besitzen, um die Fehler zu entdecken, sie anschaulich darzustellen und ihre Meinung unverhohlen zu äussern, und durch zu viele Rücksichten gefesselt mit der Sprache nicht heraus wollen.

Es lebe Streit und Hader! ruft Luther in der Weihe der Kraft, und wahrlich er hat Recht; Friede ermattet und stumpft ab; aber, wenn würdige Gegner kämpfen, und der Streit wie ein glänzendes Meteor nicht zu lange am sichtbaren Horizonte verweilt, dann springen Funken aus dem Conflicte der gewichtigen Massen und der Zögling labt sich an ihrem Lichte.

Doch zurück zu den Dilettanten und Dilettantinnen. Wo sie eine ehrende Schonung verdienen, ist in kleinern Städten, wenn Künstler fehlen und Liebhaber aus Gefälligkeit zu grössern Productionen und abgehenden Solo-Parthien oder Instrumenten ihre Kunstfertigkeit leihen; in einem solchen Falle wäre es eben so ungerecht als unzart ihnen Mängel vorzurücken, da nicht Producirsucht der Hebel war, der sie in Bewegung setzte. Aber in grössern Städten, wo Künstler jeder Art schlagfertig da stehen, wären über das Dilettantenwesen mancherley Betrachtungen anzustellen, die ich für die Zukunft spare; hier nur so viel. Jede gute Kritik muss, um gut zu seyn, auch nur das Gute, also die Beförderung *wahrer Kunst* beabsichtigen, eben so aber auch jeder *falschen Künsteley* entgegen streben. Der echte Dilettant oder vielmehr hier Kunstfreund adelt sich zum Künstler, denn mit Ernst, mit dem ganzen Wesen muss die Kunst ergriffen werden, soll sie zu einer höhern Stufe sich erheben. Ehre also dem Künst-

ler, sey die Kunst seine Nährmutter oder nicht, Unehre der Künsteley, die nichts ist, als was sie sich zu seyn einbildet, der Halbheit, die überall ihre Leere zur Schau trägt, der Glanzsucht, die sich überall hervor drängt, wie das Unkraut in den Gärten, der schalen Liebhaberey, die das strahlende Gebild der Muse noch nie ins Auge gefasst, und frech die Unsterbliche zu umarmen wähnt, während sie im Staube unbemerkt vor ihr kriecht.

Der Künstler ist immer bescheiden, wenn er ein echter Künstler ist, denn, schwingt er sich auch noch so hoch hinan, sein Vorbild erreicht er nie; aber was wissen gemeine Seelen von Vorbildern? Ich jage zwar meine Leser in die Moral und wage es, wie die meisten Moralisten sie unnützer Weise zu langeweilen, aber ich kann nicht umhin es zu sagen: möchten doch viele Ältern von *Dilettantischen* Kindern, möchten viele *Dilettanten* selbst es einsehen, dass ihr Streben verkehrt und nützlos ist; zu der Würde des Künstlers gelangen sie denn doch nie und da wäre es wahrlich besser, wüchsen die Jungen zu tüchtigen Männern, die Mädchen zu tüchtigen Weibern auf; erstere hätten gewiss eher ein gutes einträgliches Ämtchen, letztere schneller einen braven Mann. Das Produciren führt zu allerhand, lehrt die zarte Scham, des Mädchens erstes Gut verläugnen, und macht unzufriedene, ihre Bestimmung verfehlende Weiber und Mütter oder — alte Personen, einst weiblichen Geschlechtes, nun ledigen Standes. Vergebung, meine Herren und Damen, wegen der Moral, es soll nicht wieder geschehen.

Mit diesen Halbheiten nun muss, scheint mir, die Kritik, (ich meine dadurch die verehrten Herrn Herrn Recensenten, Referenten, Berichtserstatter u. s. w. lauter Leute harten Standes und um so härter, je härter sie selbst sind) es strenger nehmen, als mit den Künstlern, die nicht nur allein geistig, sondern auch materiell von der Kunst leben. Ein Sänger, eine Sängerinn *müssen* singen, sie können sich die Rollen nicht nach Belieben wählen, die Stimme der öffentlichen Blätter schadet ihnen für ihr ferneres Fortkommen, für ihr übriges Leben, alle Rücksichten, die Schonung gebiethen. Ein Künstler auf einem Instrumente, sey es, dass er in ein Orchester zu treten oder Schüler sucht, sey es, dass er Mitglied eines Orchesters ist, *muss* spielen, will er leben oder doch besser leben; man muss also auch bey ihm die Worte abwägen, um ihm nicht zu nahe zu treten. Der blosse Dilettant, die blosse Dilettantinn, die singt und spielt, thut es *ohne Noth*; Tadel kann ihre Eitelkeit verwunden, nicht ihrem Lebenslaufe schaden, der wahre Massstab werde also hier angewendet und unnöthige Schonung beseitiget.

Es gibt Dilettanten, die öffentlich auftreten *müssen*, weil sie in sich selbst die Kräfte fühlen es thun zu *können*, weil sie wissen, dass sie dem Publicum durch ihre Leistungen ein hohes Vergnügen bereiten, doch ist diess nicht bey allen der Fall; die Kritik, indem sie diese wirklichen Künstler beurtheilt, wird dann gewiss auch nur in die Trompete des Lobes stossen können. Doch ich merke es, ich habe hier eine Hinterthüre für das Selbstbewusstseyn oder die Eitelkeit Aller eröffnet, wodurch Alles bestehen kann, wie zuvor, denn die Einbildungskraft wird die etwas schwachen Talente ergänzen; ich bin auch weit entfernt, sie zu schliessen, sondern entferne mich lieber und suche das Freye, froh den Nacheilenden entschlüpfen, und an der Einsamkeit mich weiden zu können.

(Die Fortsetzung dürfte folgen.)

Wiener-Bühnen.

Theater nächst dem Kärntnerthore. Am 27. März wurde zum ersten Mahle aufgeführt: *Rothkäppchen*, eine Zauber-Oper in drey Aufzügen nach *Théaulon* von F. *Treitschke* bearbeitet, mit Musik von *Boieldieu*.

Man war seit langer Zeit auf die Erscheinung dieses Werkes gespannt, und der Pariser Correspondent eines auswärtigen Blattes hatte schon laut erklärt, dasselbe könne in Wien nicht gefallen; dass indessen diese Prophezeyhung wieder eine der vielen falschen Behauptungen ist, die sich dieser Herr schon zu Schulden kommen liess, bestätiget die Aufnahme, welche Rothkäppchen in unserer kunstliebenden Stadt erfuhr.

Das Süjet gründet sich auf ein allegorisches Kindermährchen, was in Frankreich gang und gäbe ist, und das jeder Franzose zugleich mit der Milch von seiner Mutter oder seiner Amme einsaugt. Es ist ein glücklicher Gedanke vom Dichter auf diesem Grunde sein Gebäude aufgeführt zu haben, denn nebst dem, dass die meisten dieser alten Ammengeschichten sehr sinnig sind, klingt die Kindheit mit ihren seligen Träumen und Spielen in das Leben wieder bey solchen Erinnerungen, und man zollt

der Erfindung im Voraus Beyfall. Für uns Deutsche hat Rothkäppchen aus diesem Gesichtspuncte betrachtet weniger Interesse, weil wir mit dem Mährchen nicht so vertraut sind; doch musste es in Théaulon's Einkleidung auch uns ansprechen, so wie Aschenbrödel und andere ebenfalls aus der Feenwelt gegriffene Süjets. Man bemerkt überhaupt, dass, wo die Gegenwart nackt und wüste, der Verfall in der Poesie eingetreten ist, man gern zum Alterthümlichen flieht und durch dieses Frischheit in das erstorbene Leben bringen will; der Franzose greift zu seinen Mährchen und wir geben leider unsere alten Heroen mit Noten und Erklärungen in Prachtausgaben heraus.

Boieldieu hat in der ersten 3/8 Bewegung der Ouverture die Ammengeschichte des Rothkäppchens zum Theile musikalisch versinnlichen wollen: dass diess kein glücklicher Einfall war, beweiset die wenige Wirkung dieser Einleitung, die allen etwas gedehnt und, um romantisch zu dünken, wie die Katze um den Brey, um den Grundton zu laufen schien. Wir wollen indessen zur Verständigung die von Boieldieu gegebene Erklärung hier anführen. Beym Pianissimo gleich Anfangs geht Rothkäppchen im Walde spazieren; beym ersten Sforzando erblickt es der Wolf; wo Flöte und Fagott concertirend einfallen, spricht Rothkäppchen in hohen Tönen zum Wolfe, der ihm in der Tiefe antwortet; Rothkäppchen erzählt dem Wolfe, dass es zu Grossmutter gehe und wo in etwas rascherer Bewegung die Triolen erklingen, rennt der Wolf, um eher als Rothkäppchen bey der Grossmutter einzutreffen; die zwey raschen Töne im Fortissimo zeigen an, wie der Wolf an Grossmutter's Thür pocht. Grossmutter ruft mit dem Violoncell: wer da; der Wolf antwortete im Falsete mit der Flöte: Rothkäppchen; Grossmutter entgegnet mit dem trillernden Violoncelle, drücke nur die Klinke; der Wolf tritt, Rothkäppchen nachahmend, unter dem Flöten-Solo ein, spricht mit Grossmutter, wo der Fagott einfällt, was sich im dritten Aufzuge auch wiederhohlt, und wird von ihr mit Schrecken bey den ersten Tacten des raschen und lärmenden Presto's erkannt. Doch genug, vielleicht zu viel über diese Spielerey, wir kehren zu Théaulon's Arbeit zurück.

Die Fabel der Oper ist sehr sinnreich, mit echt französischer Laune und theatralischer Umsicht angelegt. Es wird stets auf die Mysterien des Lebens mit der feinsten Art angespielt, und wie wir in der Vestalinn, Joconde: u. a. erfahren, verfehlt diess seine Wirkung nie. Strenge Moralisten meinen, dass die Sitten sehr gut waren, so lange auf dem Theater die grösste Freyheit herrschte, doch kann man *diese* Freyheit auf unsere guten (?) Sitten anwenden? — Den Inhalt des Stückes zu erzählen, möchte lang, vielleicht langweilig werden; wir erlassen uns daher diese Mühe und glauben hierin nur dem Publicum vorzugreifen.

Der Stoff ist eine allerdings schwere Aufgabe für den Übersetzer sowohl, als auch für die Sänger; im Originale wahrhaft gallischer Witz, leichte Haltung der Charaktere, denen alles, selbst das Leben, ein blosses Spiel ist; als Materiale der Verpflanzung eine Sprache, die schon Göthe unüberwindlich genannt und deren pathetische Würde sich nur sehr schwer diesem alles ebnenden, an die Gränze des Impuren immer streifenden Scherze hinneigt, und Deutsche Naturen, die nur mit Anstrengung über alle Verhältnisse, wie der Wind über die Aehrenfelder, alles berührend, nichts zerknickend schreiten. Um so grösseres Lob verdient der glückliche Sieg über die meisten dieser Hindernisse und wohl uns Deutschen, wenn vielleicht Théaulon's Werk in Paris einheimischer erscheint. Es ist überhaupt mit den Verpflanzungen eine eigene Sache. Von Westen und von Süden kommt uns manches zu, Weine und Opern. Viele westlichen Weine sind gar leicht und berauschen auf ein Viertelstündchen, viele südlichen sind süss, kraftlos und werden abgeschmackt; wann werden wir in Römern unser eigenes Gewächs unverfälscht trinken? — so bald wir etwas seyn werden, und Raum, Zeit sind die Bedingungen des Seyns.

Die Musik ist dem Texte ganz entsprechend; stets heiter, gefällig, tändelnd und schmeichelnd berührt sie nur die Oberfläche der Dinge und dringt nicht bis zum Innersten; alle Leidenschaften sind dem Compositeur wie dem Dichter Spiel, und so musste es seyn, denn die Tiefe des Gemüthes wollte ja keiner anregen. Übrigens zeichnet sich Boieldieu's Werk sowohl durch Melodien als durch Instrumentirung aus, die Musikstücke haben einen meisterlichen Zuschnitt und Frischheit, Leben ist überall. Besondere Auszeichnung verdienen im ersten Acte: der Chor der Landleute, der als Introduction dient, Roger's Romanze, noch mehr aber das treffliche Terzett zwischen Liebröschen, Berthen und Roger, was gut durchgeführt und äusserst lieblich, am

Schlusse ohne Pedantism einen effectvollen Canon enthält. Röschens Rundgesang, auf den der Compositeur sehr viel gebauet hat, da er ihn noch im zweyten Acte wiederhohlt, ist sehr anmuthig; aber nebst dem, dass wir durch die einheimischen Ländler für die Melodien im 3/8 Tacte etwas abgestumpft sind, beruht vieles auf die Pointe in den Worten und diese musste unbeachtet bleiben, wesswegen auch das Ganze wenig Wirkung machte. Das Finale ist ausdrucksvoll und brillant, obwohl nicht ganz frey von Reminiscenzen. Der Chor der Holzhauer im zweyten Acte ist sehr einfach, aber durch Contraste pikant und lieferte einen neuen Beweis, dass Einfachheit doch stets die grösste Wirkung hervorbringe; er wurde bey allen Vorstellungen jedes Mal mit Enthusiasmus beklatscht und wiederhohlt. Das Duett zwischen Rodolf und Annetten, dann jenes zwischen ihm und Liebröschen sind auch zwey kostbare Perlen in diesem Aufzuge. Der dritte Act ist weniger ausgezeichnet, obwohl er schöne Stellen besonders im Duett zwischen Wolf und Liebröschen hat.

Die Bearbeitung hat sehr viel Verdienst; die Witze im Originale werden im Deutschen stets beantwortet, unsere Sprache nur ist Schuld, dass die Feinheit manchmahl etwas leidet. Die Verse sind meistens fliessend, nur verstanden wir weniger davon, als wir gewünscht hätten und hörten oft nur Töne statt articulirter Laute.

Die Darstellung ist im Ganzen sehr gelungen zu nennen. *Herr Forti* als Rodolf übertrifft sich selbst; *Dlle. Wranitzky* bewegte sich in einer für sie neuen Sphäre; Liebröschen ist ein muthwilliges Ding, was auf ihr Käppchen pocht und dreist dem Roger wie dem Wolf entgegentritt; sie löset besonders am zweyten Abende die schwierige Aufgabe zur allgemeinen Zufriedenheit und erhielt allgemeinen Beyfall. Ganz ausgezeichnet spielt und singt *Dlle. Thecla Demmer* (Annette). Wie natürlich, ausdrucksvoll und anmuthig sind Sprache und Geberden! Schade, dass ihre Stimme etwas schwach ist. *Herr Rosenfeld* (Roger) trug manches recht gelungen vor und spielte brav. *Herr Vogl* (Einsiedler) und *Herr Mayer* (Magister) wirkten jeder an seinem Platze ausgezeichnet. Besonderes Lob verdient der Männerchor, der, trefflich einstudiert, auch mit Liebe zum Zwecke arbeitet. *Herr Forti* wurde am ersten Abend gerufen. Bey der zweyten Darstellung wurden mehrere Übelstände der ersten beseitigt, wesswegen wir ihrer nicht erwähnen. Decorationen und Costüme zeugen von kaiserlicher Pracht; der dicht verwachsene Wald reizte durch Wahrheit, die Schlussdecoration durch Glanz.

Concert.

Am 28. März liess sich die achtjährige *Leopoldine Blahetka* im landständischen Saale auf dem *Pianoforte* in einem *Concert (E-dur)* von *Cramer*, und in neuen *Variationen* von ihrem Lehrer, *Joseph Czerny (D-dur)* hören.

Schon beynahe durch zwey Jahre gewann das talentvolle Mädchen in kleineren Zirkeln durch ihr schulgerechtes, präcises Spiel viele Aufmerksamkeit, und wirklich haben wir uns heute genau überzeugt, dass der Ruf, der ihrem Concerte vorher ging, nicht zu gross war. Ihre für diese Jahre wunderbare Fertigkeit, die Deutlichkeit, mit der sie die schwersten Stellen spielte, ihr geschmackvoller Vortrag — wenn auch nur jetzt noch mehr die Folge der richtigsten Methode, der Fassungskraft und des Fleisses, als des Vermögens mit einem richtigen Gefühle die Empfindungen des Componisten auszudrücken — setzte alle Anwesenden in Bewunderung, und erregte eine Theilnahme unter dem äusserst gewählten Auditorium für eine fernere weise Bildung dieses schönen, seltenen Talentes, das jetzt noch durch Kunst getrieben, wenn es in der mit den Jahren sich immer mehrenden Eigenliebe kurz gehalten wird, und mit dem steten Fingerzeig für Wahrheit und Ausdruck zur Reife gelangt, der schönsten Erwartung entsprechen wird. Möge die kleine Künstlerinn stets so mit Liebe und Fleiss der Leitung ihres braven Lehrers, und (wie wir erfahren haben) ihrer Sache-verständigen Mutter folgen, mehr das glauben, was gut und nützlich ist, *als was ihr schmeichelt*, so wird ein momentaner Beyfall oder Auszeichnung den Wetteifer, sich andern gleich, immer mehr zu vervollkommnen — was leider oft geschieht — nie ersticken, sondern nur vermehren. Hier ist noch zu bemerken nöthig, dass sie auf einem ganz neuen, ihr ungewöhnlichen, doch vorzüglich guten Instrumente*) von sechs, ein halb Octaven von dem rühmlich bekannten Instrumenten-Macher, Herrn *Conrad Graf* gespielt hat.

In diesem interessanten Concerte hörten wir

*) Der Ton hat vier Saiten, wodurch der reine sichere Anklang, eine dauerhafte Stimmung gewinnt.

noch eine gut und mit Feuer gearbeitete *Ouverture* a. d. Oper: *I Morlacchi* von *Eduard Freyh. v. Lannoy*; *Variationen* für die *Flöte* componirt und gespielt von Herrn *Bogner* — die Besiegung der darin vorkommenden nicht gewöhnlichen Schwierigkeiten wurde mit vielem Beyfalle anerkannt — und endlich die beliebte *Arie* a. d. Oper, *Othello*: *du kannst mich so betrüben etc.*, gesungen von Herrn *Jäger* mit jener Zartheit, und jenem unnachahmlichen Schmelz der Stimme, wodurch er gerade in diesem Tonstücke jederzeit allgemeine Bewunderung erringt.

Musikalische Akademie gegeben von dem 14jährigen Jüngling, *Carl Joseph Habern*, am 14. März im k. k. kleinen Redouten-Saale.

1) *Ouverture* von *B. Romberg*. 2) Neues *Concert für Pianoforte* von *I. M. Leidesdorf*, gespielt vom Concertgeber. 3) *Arie* von *Pär*, gesungen von Dlle. *Betty Vio*. 4) *Polonoise* für die Violine comp. und gespielt von Herrn *F. Pechatscheck*. 5) Der *Morgen*, Romanze, componirt und gesungen von Herrn *F. Siebert*. 6) *Variationen* für Pianoforte mit Instrumental-Begleitung über das Thema: *Treibt der Champagner etc.*, von *I. M. Leidesdorf*, vorgetragen vom Concertgeber.

Die *Ouverture* wurde gut ausgeführt. Über das *Concert* wird nächstens in diesen Blättern ausführlich gesprochen werden. Die *Variationen* haben, das sprechende Thema stets gewahrend, Klarheit und lobenswerthe Einheit. Der *Concertgeber* zeigt vieles Talent, est ist zu wünschen, dass jene, welche ihm gerathen haben, ein *öffentliches Concert**) zu geben, mit dem Wunsch auch die Fähigkeiten des Jünglings dem öffentlichen Beyfall gegen Eintrittspreise jetzt schon auszusetzen, nicht zu voreilig waren. Dlle. *Vio* sang, und Herr *Clement* spielte dabey das Violin-Solo mit vielem Beyfall. Das Spiel des Herrn *Pechatscheck* war das Vorzüglichste im Concerte. Herr *Siebert* wagt, (nochmahl sey es besprochen) zu viel für seinen Ruhm, wenn er uns in den Lagen des Tenor-Schlüssels auch einen *Tenor* zeigen will, dieser affectirte *Basse-taille* kann nicht gefallen, und dem braven Bassisten als manierirten Sänger kann er nur dankbar zum seltenen und nöthigen Behelf dienen. Die Composition hat keinen Werth.

*) Referent behält sich bevor über Fug und Recht öffentliche Concerte zu geben, in der Folge, wenn er noch einige Materialien dazu gesammelt haben wird, mehr zu sagen.

Musikalische Akademie des Herrn *Hindle* im landständischen Saale am 25. März.

Was Herr *Hindle* auf dem *Contrabass* (Violon) zu leisten vermag, wurde schon bey mehreren andern Gelegenheiten gesagt. Heute hat er in einem *Concerte* und *Variationen*, besonders in ersterem zu viel gewagt, es gelang ihm nicht alles gleich gut. Die Kunst, der Riesengeige in den schwierigsten Passagen Violoncell- auch wohl Flageolet-Töne zu entlocken, muss wohl billig anerkannt werden, allein fast ununterbrochen darf das nicht geschehen, es mindert anderseits wieder den Eindruck, den des Künstlers mechanische Fertigkeit zu machen im Stande ist, ein übler Umstand, weil das Instrument selbst nie welchen erwecken kann. Eine *Ouverture* von Herrn *Pechatscheck* wurde sehr precise gegeben. Dlle. *Vio* und Herr *Jäger* sangen, erstere eine *Arie* mit obligater Violine (das *e* des Violinisten mag wohl falsch gewesen seyn) aus der Oper *Griselda*, letzterer eine Arie aus der Oper *Iphigenia* mit Beyfall. Herr *Hyronimus Payer* spielte von ihm componirte *Variationen*, er nahm das Thema zu schnell, wollte diesem Tempo auch in den brillantesten und schwersten Passagen getreu bleiben, wodurch so manches Gute nur wie mit einem Blitze beleuchtet wurde.

Bey dem am 28. März d. J. im Müllerischen Gebäude nächst dem rothen Thurme zum Vortheile des Blinden-Instituts veranstalteten musikalisch-declamatorischen Mittags-Unterhaltung, hörten wir Folgendes: 1) Einen von Herrn *Johann Langer* gedichteten, dem Zwecke des Ganzen anpassenden Prolog, gesprochen von einem Dilettanten. 2) Die *Ouverture* aus den *Tempelrittern*, von Herrn *Gyrowetz*. Eine kräftige Composition. 3) Eine *Arie* mit *Clarinett-Begleitung* von *Hummel*, glücklich und mit Beyfall gesungen von der Sängerinn des Theaters an der Wien, Demoiselle *Caroline Hornik*. 4) *Der Christabend*, ein zart gedachtes Gedicht von *Kind*, vorgetragen von Mad. *Gottdank*. 5) Neues *Rondeau* für das *Fortepiano* von Herrn *Moscheles*, gespielt von Dlle. *Eleonore Förster*, der die Krone dieses Tages mit vollem Recht zuerkannt zu werden verdient. Geläufigkeit verbunden mit richtigem Ausdruck in der Ausführung schwieriger Stellen errangen ihr das allgemeine Wohlgefallen. 6) Die Schluss-Scene des ersten Actes aus *Wilhelm Tell*, wie bekannt trefflich vorgetragen von den Mitgliedern des obbenannten

Theaters, Herren *Demmer, Korntheuer und Hennig.* 7) Eine Bass-Arie mit Begleitung des vollen Orchesters von *Righini*, gesungen von Herrn *Siebert*, mit Würde im Vortrage und vollem Umfange reiner Stimme. 8) und schliesslich: *Variationen* für das *Horn* von Herrn *Jos. v. Blumenthal*, mit der bereits oft an Tag gelegten Geschicklichkeit durchgeführt von Herrn *Herbst*. Die Versammlung war übrigens so gewählt als zahlreich. Ein Beweis mehr, dass Wiens hochherzige Bewohner, gilt es gediegenes Wohlthun, nicht zurückbleiben, und gerne in die Wunden des Elends den Balsam der Tröstung träufeln.

Concert am 25. März im Landständischen Saale.

Mad. *Gentile Borgondio*, welche dasselbe bey einem zahlreichen glänzenden Auditorium vor ihrer Abreise gab, sang *drey Arien* von *Rossini* und *eine* von *Pavesi*. Viele sehr angenehme Stunden hat uns die ruhmvolle Sängerinn in der Zeit ihres Hierseyns gewährt, und uns jedesmahl überzeugt, dass sie mit dem angenehmsten tieferen *Discant* besonders in dem im *Alt* schwebenden Umfang von anderthalb Octaven ein gefühlvolles Portamento, zierlichen Mordent, richtigen Triller, und eine stets der Arie angemessene Cadenz verbindet, auch überhaupt *nur Verzierungen anwendet, welche den Gesang bilden und verschönern.* Möge sie in der Ferne überall denselben gerechten Beyfall finden. Inzwischen spielte Mlle. *Biler* ein *arabisches (?) Concert* von *Rasetti*. Das Concert mag wohl einige Jahre zählen, und hat einige barroque Ideen, die den Titel in etwas entschuldigen, doch enthält es viele glänzende Stellen, deren präciser Vortrag alles schon rühmlich Erwähnte in öffentlichen Blättern von der talentvollen jungen Spielerinn neuerdings bestätiget. Die *Ouverturen* aus der Oper: *Elisabeth* von *Rossini*, und eine (neue) aus der Oper *Alzira* von *Menfrocci* wurden von dem braven Orschester unter der Leitung des Herrn *Clement* vortrefflich gegeben. Letztere hat weniger Werth, doch ist sie kurz, lebhaft und aller Orts practicabel.

Literarische Anzeige.

Die *musikalische Biene*, ein Unterhaltungs Blatt für das *Pianoforte*. Wien im k. k. Hoftheater-Musik-Verlag. — Pränumerations-Preis 1 fl. 20 kr. ausser dem 2 fl. das Heft.

Die bisher erschienenen 4 Hefte enthalten eine grössten Theils glückliche Auswahl von neuen und älteren Instrumental- und Vocal-Stücken, letztere ohne Text. Zu recensiren gibt es hier nichts, da man darin nur solche Sachen aufzunehmen scheint, welche im Allgemeinen der musikalischen Welt gefallen; est ist nur den Liebhabern derley arrangirten Opern und Ballet Piecen anzuzeigen, dass hier so Manches zu finden ist, das jetzt und in der Folge willkommen seyn wird, wenn anders der Redacteur dessen, der — fast möchte man sagen etwas schelmischen — Allegorie auf dem Titelblatte stets nachzukommen strebt: eine *Biene* nähmlich verlässt eben mehrere leider schon ziemlich ausgesaugte Blumen, Blätter und junge Knospen, worauf die Nahmen *Händl, Gluck, Mozart, Haydn, Cherubini, Salieri, Weigl, Zingarelli, Gyrowetz, Rossini etc.* stehen, und fliegt mit ihrem süssen Raube dem Stocke zu. Referent will den Bau, die künstliche Einrichtung der Zellen ziemlich gut gefunden, der scharfsinnige Mathematiker würde darin manches zu verbessern haben. Honigreiche Jahre können viele Zellen geben.

Nachricht.

Herr *F. Clement*, Orchester-Director des k. k. privil. Theaters an der Wien, wird Sonntag den 4. April im oben genannten Theater eine Akademie zu seinem Vortheile geben, in welcher er sich auf der Violine hören lassen wird.

Moderne Front.

Mit einem Titelblatt voll schön gemachter Worte
Gibt X** sein neu'stes Musikstück heraus;
O Himmel! welche ungeheure grosse Pforte
Führt in ein unbedeutend, kleines Haus!

Gler.

Wien, bey S. A. Steiner und Comp., Musikhändler.

Gedruckt bey Anton Strauss.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG,

mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat.

Den 7ten April | Nro. 28. | 1819.

Correspondenz-Nachrichten.

Italien. Jänner und Februar 1819.

Carnevals-Stagione.

Venedig. *Teatro S. Benedetto.* Die Carnevals-Stagione brachte dieses Jahr nicht weniger als 5 neue Opern hervor, wovon 3 diesem Theater angehören. Die erste, am *St. Stephans-Tage* gegeben: *Il Principe della nova China* von *Trento*, war im Buche und in der Musik unglücklich, eben so ihr Schicksal. Der Geburtstag war auch der Tag ihrer Begräbniss. Frägt Jemand um ein kunstverständiges Urtheil darüber, so antworte ich, ohne zu analisiren: *Est modus in rebus, sunt certi denique fines, quos etc.* Wenn schon ein kraftloser Postgaul auch ungeachtet empfindlichen Stachelns keinen Flug mehr wagen kann, so mache er Halt, und ruhe auf den bisher geernteten Lorbern. Über mittelmässige Werke jedoch soll man nicht Zeit verlieren, oder sie andern rauben, weil dabey die Kunst keinen Gewinn hat. Die Sängerinn *Ageloni* starb kurz nach der 1. Vorstellung, die sie bereits krank mitgemacht hatte.

Des üblen Ausganges wegen suchte man den *Ser Marc Antonio* von *Pavesi* hervor, der einige Abende besucht wurde. Allein die gehaltlose *prima Donna Simonetti* verleidete bald das Vergnügen.

Nun gings an die zweyte neue Oper, von *Pacini*: *La sposa fedele*, Buch von *Rossi*. Das Buch, wenigstens den ersten Act anlangend, ist gewiss nicht mittelmässig; es both dem Tonsetzer recht gute dramatische Situationen dar, welche hin und wieder mit Glück benützt waren, desswegen gefiel die Musik zum Theile die ersten 4 — 5 Vorstellungen so ziemlich, man fand aber doch nur zu deutlich die Klagen wieder, welche über diesen Tonsetzer früher wegen Mangel an Originalität, wegen der geräuschvollen, nicht berechneten Instrumentirung, unvernünftigen Gebrauches der Blas-Instrumente etc. gemacht wurden. Statt meines detaillirten Urtheiles — denn auch hier wäre jede Erörterung barer Verlust — gebe ich als physiognomisches Fragment den Zuruf jenes Componisten an seine musikalischen Cyklopen, welcher in unserm Lande ungefähr desselben Gehaltes und Gewichtes gewesen seyn mag. Er lautet also:

> Nun wackre Gesellen, seid fertig! Habt Acht!
> Die Oper, *die* hab' ich selber gemacht!
> Was klirret, und trommelt, und klimpert und pfeift,
> Das blaset und pauket, und rasselt, und greift!
> Dann können die Herren Octaven und Quinten
> Nicht finden!

Auch jetzt musste man sogleich seine Zuflucht zu einer älteren Oper nehmen, die Wahl traf die *Farse*: *I. Virtuosi* von *S. Mayer* i. J. 1801 für *S. Luca* geschrieben, die mit dem ersten Acte der vorigen durch etwa 14 Tage aushielt. Über die *prima Donna* Mad. *Cassoti*, welche nebst dem unleidlichen *Portamento di gatto* nur noch den unangenehmen Fehler hat, dass sie mit strahlender Miene alle Register zieht, um der schalen Menge zu gefallen, lässt sich nichts Gutes sagen, mehr über den *Buffo Pacini*, der mit vieler Frischheit, und echt komischer Gewandtheit, sich besonders in der Farse geltend machte, und am meisten über den *Bass Remorini*, der sich mit einer schönen Freyheit ganz in seiner eigenen Sphäre bewegte, und durch das Metall seines herrlichen Organs, die Gleichheit der Töne, sowohl hinsichtlich der Stärke als des Klanges in einem Umfange von 2 Octaven, die Reinheit in schwierigen Tonverbindungen und durch Biegsamkeit in letzteren einen sehr vortheilhaften Ruf hierlandes erwarb. Schade das er manchmahl zu sehr forcirt, und die Stimme auf solche Art wie aus dem Halse gepresst erscheint.

Endlich folgte auch die dritte: *i Pitocchi fortunati*

von *Pavesi.* Von Seite der Poesie lässt sich nur so viel sagen, als dass es das Schlechteste, was bisher vorgekommen, noch weit übertraf. Das Publicum war über den Dichter so aufgebracht, dass es schon während der Vorstellung laut und öffentlich über die Sprache, und den Styl zu schimpfen anfing. Man nannte *Privadali* (einen der schärfsten und beredtesten unter den hiesigen Kritikern) als den Verderber des *Gozzischen* Lustspiels, welch letzterer ungeachtet der echt komischen Behandlung doch nicht ganz glücklich war, und keinen besonderen Effect hervorbrachte. Natürlich musste ein solches *Nonens* für den Componisten zur feindlichen Potenz werden, gegen welche keine Kunst das Leben zu verlängern wirksam angreifen wollte. *Pavesi* aber that alles, was er als rechtlicher Mann thun konnte. Er zeigt sich immer als ein Mann von Kenntnissen sowohl im harmonischen als technischen Theile seiner Kunst. Auch besitzt er Geschmack, die leichten, gefälligen, obwohl nicht immer neuen Ideen gut zu verbinden und zu behandeln. Charakter, und Consequenz, Reinheit und Solidität des Satzes, wirksame Benützung der Vorzüge der Stimmen und der Instrumente, volle, doch nicht zwecklos neckende Beschäftigung der Spieler, zeichnen diese Arbeit offenbar aus. Er ist unstreitig einer der besten, und in harmonischer Hinsicht einer der rechtlichsten unter den neuesten italienischen Mode-Componisten; er bleibt sich in seinen Compositionen gleich, ohne einförmig zu seyn, und hat Plan und Einheit. — Diess Wenige über die Musik im Allgemeinen, die wahrlich unverdient, das Schicksal des Buches theilen musste. Unter das Beste der Oper gehören: die *Introduction*, eine wunderschöne *Cavatine* und das *Finale* des 1. Acts, welch letzteres man erst bey der 3. Vorstellung gut ausführen hörte. Das *Rondo*, und geniale Terzett des 2. Acts, welche Stücke sämmtlich und mit vollem Rechte allgemein beklatscht wurden, und dem braven Autor für manches andere Unrecht, das er durch die Unaufmerksamkeit und das Geräusch des Publicums zu leiden hatte, entschädigen konnten. Aber die beyden *prime Donne*: Sgra. *Righetti Giorgi*, eine bereits abgebleichte Matrone, und einstmahlige gute Sängerinn, und Sgra. *Cassotti*, die das Miauen nicht lassen kann, und von dem Hofcapellmeister *Salieri*, ihres unerträglichen Singdialektes wegen ohne weiters mit einem Bannfluche belegt würde, konnten dem *Maestro* wenig Ehre bringen. *Ronconi* sang seine Parthien recht brav, *Curioni* aber war noch von der ausgestandenen Krankheit sehr schwach.

Das Schicksal der Oper war also weder gut noch schlecht — man gab sie durch 8 Vorstellungen ganz, und hernach den 1. Act der *sposa fedele*, mit den *Virtuosi* bis zu Ende der *Stagioni*, d. i. den 26. Februar.

(Die Fortsetzung folgt.)

D e n k z e t t e l
aus der Brieftasche eines Singmeisters.

V o r r e d e*)
All' unser Wissen ist Stückwerk!

Erster Zettel.

Wenn Jünglinge bey der schnellen Entwickelung des Heranwachsens ihrem Sing-Organe keine Zeit lassen sich zu befestigen, und ihm oft gerade, wenn die Stimme unter den Hämmern der Natur verarbeitet wird, eine Höhe abtrotzen wollen, die sie ihnen von nun an versagt: so sind sie selbst an dem Verluste einer guten Männerstimme Schuld. Zwang bringt in der physischen wie in der moralischen Welt nur Verkrüppelungen hervor.

Zweyter Zettel.

Es ist ein Glück, dass von ungefähr das Wort *Liebe*, die Spindel um welche sich alle Gedanken unserer Arien zu drehen pflegen, so durchaus wohlklingend ist, dass selbst die nachlässigsten Sänger ihm in ihrer fehlerhaften Aussprache weiter kein Leid zufügen können, als ihm etwa noch ein langes *E* am Ende anzuhängen.

Dritter Zettel.

Der Vorwurf der Härte unserer Sprache würde bald gemildert und ihre eigentliche Bedeutsamkeit bald in's Licht gesetzt werden, wenn wir Dichter aufzählen könnten, die aus dem grossen Reichthume der Sprache *ganz eigentlich* für Tonsetzer und Sänger die wohlklingenden, sanften Ausdrücke für anmuthige, so wie die starken, rauschenden, für die grössern, herzergreifenden Bilder, mit Hintansetzung dessen, was charakterlos, oder einen falschen Charakter trüge, zu lyrischen Gemählden sammelten.

Vierter Zettel.

Wir haben jetzt eine Kunst in zwey oder drey

*) Des Abschreibers. — Die *Nachrede* wird folgen.

Monathen italienisch oder französisch zu lernen, eine Kunst in drey Monathen Buchhalter zu werden (welche letztere Kunst für mich*) sehr viel Anziehendes hat) und noch viele andere ähnliche Künste. Wie es aber nichts Neues unter der Sonne gibt, also auch dieses nicht; denn schon im Jahre 1598 schrieb *Georg Quittschreiber* eine „*Musica nova*, neue Singkunst, da sowohl Frauen als Mannspersonen *in einem Tag* können lernen mitsingen." Ein solches Geheimniss hat das Schicksal der Universal-Medizinen, man traut ihnen, Gottlob! heut zu Tage nicht mehr.

Fünfter Zettel.

Ich bemerkte mehr als einmahl, dass es Momente im Leben gibt, wo man sich dem verrätherischen Gesange nicht anvertrauen sollte. Besonders für Dilettanten, je freyern Sinnes sie vom Charakter sind, wird der Gesang oft ein Verräther des Herzens.

Sechster Zettel.

Mozart, *Winter* und andere, von denen man nicht begreifen kann, wie meistens ein erbärmliches Opernbuch sie zu solchen Compositionen erheben konnte, mussten eben so gut wie *Rameau* sagen können: *Qu'on me donne la Gazette de Hollande, et je saurai la mettre en musique.*

Concert.

Gegeben von dem jungen**) Tonkünstler auf der *Flöte*, *Jos. Wolfram*, am 1. April im k. k. kleinen Redouten-Saale.

Statt der angekündigten *Ouverture* von Herrn *Umlauf*, gab das Orchester jene des Herrn *van Beethoven*: *Die Geschöpfe des Prometheus.* Dann spielte der Concertgeber den *ersten Satz* eines *Concerts* von *Berbiguier*, ein *Adagio* (ursprünglich für die *Clarinette*) von *Mozart*, und *Variationen* von *W. Klingenbrunner*. Herr *Wolfram* hat ein precises nettes Spiel, womit er Geschmack, und reine Intonation, in einem schönen vollen Ton verbindet. Fleissiges Studium neuerer Compositionen, die, um Wirkung zu machen, Kraft und Fülle erheischen, wird ihn gewiss auf eine hohe Kunststufe führen, was ihm, da er gute Schule hat, weniger Anstrengung kosten, und so bey seiner Bescheidenheit einen wohlmeinenden Rath nicht vergeblich machen wird. Zum Schlusse spielte er eine *Polonaise* von *Wilms*. Die erwähnten Compositionen convenirten seinen Fähigkeiten. Die *Variationen* von *Klingenbrunner* (über die beliebte *Romanze* aus *Joseph*) sind dem Thema nach deutlich, dankbar, doch ohne überraschender, oder besonders anziehender Exposition gehalten, wesswegen man darin einen gewissen alten Zuschnitt bemerkt haben will, der dem jetzigen Geschmack wohl als systematisches Übungsstück, nicht ganz aber als Concertstück nahe kommt. Fräul. *Julie Schauff* sang eine *Arie*, und mit Herrn *Scipelt* ein *Duett*. Eine sichtbare Ängstlichkeit, welche sich der Sängerinn bemeistert hatte, muss sie einigermassen entschuldigen. Referent, der sie vorher nie singen gehört, wird daher zur genaueren Würdigung eine andere Gelegenheit abwarten.

*) Für den Abschreiber nähmlich.

**) Ist bereits schon in Jahren, in welchen dieses Adjectiv überflüssig ist.

Literarische Anzeigen.

1. *Ouverture* aus der Oper: *Cyrus* und *Astyages*, auf das *Pianoforte* für vier Hände eingerichtet, mit einer willkührlichen Begleitung einer Flöte, (oder Violine) und eines Violoncello.
2. Marsch aus derselben Oper, gleichfalls auf 4 Hände.
3. Sechs Gedichte, in Musik gesetzt für eine Singstimme mit Begleitung des *Pianoforte* von *I. F.* von *Mosel.* Wien, bey *S. A. Steiner und Comp.*

Diese 3 Werke des allgemein hochgeschätzten Tonsetzers sind gewiss für jeden wahren Kunstfreund ein höchst willkommenes Geschenk. Die energische, für das volle Orchester mit Genialität so geistreich ausgearbeitete *Ouverture* sowohl, als der seiner Structur, Modulation, und rhythmischen Form nach ganz originelle Marsch erscheinen hier zum gemeinnützigen Gebrauch für Clavierspieler selbst von beschränkten artistischen Kräften auf eine Art und Weise eingerichtet, welche eine klare und verständliche Ansicht der schönen Composition gewährt, und vorzüglich mit Hinzufügung der den Total-Eindruck mächtig erhebenden Ausfüllungs-Instrumente eine imposante Wirkung hervorbringt.

Die 6 Gedichte — *an den Frühling* von *Schiller* — *das Mädchen auf der Haide*, von *M. v. Collin.* — *Sehnsucht* — *Jägers Abendlied*, und *rastlose Liebe* von *Goethe*, endlich *Bertha's* Gesang aus *Grillparzers*: *Ahnfrau* — sind, der technischen Benennung nach, ganz

durchcomponirt, mit einer der Dichtung innig verwandten Phantasie aufgefasst, und eben so warm, lebendig, und gefühlvoll in Tönen ausgemahlt. Wie Herkules am Scheidewege würde Ref in nicht geringe Verlegenheit gerathen, wenn er bemüssigt wäre, einem oder dem andern von diesem gedoppelten Triumvirat vorzugsweise das Schnupftuch zuzuwerfen. Man denke sich einen von der zärtlichen Mutter Natur liebevoll begünstigten, von treuen Händen sorgfältig gepflegten Garten: da blühen der Blümchen so mancherley, und jedes hat seine eigenen Reitze; neben der in königlicher Hoheit prangenden *Hortensia* wieget die süss duftende *Viola matronalis* mit ihrem wollüstigen *Aroma* in liebliche Träume; dort steht, ähnlich einer junonischen Schönheit die reitzend gefärbte *Tulpe* als Nachbarinn der unschuldigen *Reseda*, und auch das bescheidenste, anspruchloseste Wiesenveilchen verherrlicht *Tellus* nie welkenden, ewig grünenden Gürtel: so auch hier; jedes dieser Gesänge, jedes nach seiner Art ist ganz das, was es seyn soll; sie sind dem k. k. Hofoperisten Herrn *Vogel* gewidmet, und wir können den Wunsch nicht bergen, sie von diesem musikalischen Demosthenes vortragen zu hören, um von dem hohen Werth derselben einen unauslöschlichen Eindruck zu erhalten.

Vorlesungen über Akustik und Meteormassen.

Doctor Chladni wird mit allerhöchster Erlaubniss einen Cursus von 12 bis 14 Vorlesungen geben, über zwey von ihm zuerst mehr bearbeiteten Theile der Naturkunde, nähmlich über die Akustik, oder die Lehre vom Schalle und Klange, und über die Meteormassen, in den ihm hierzu gefälligst bewilligten Hörsaale der speciellen Naturgeschichte und Ökonomie, im alten Universitäts-Gebäude im 2ten Stocke über dem chemischen Hörsaale, Montag, Mittwoch und Freytag, von halb 1 bis halb 2 Uhr; der Anfang ist Mittwoch nach Ostern, den 14. April. Diejenigen, welche diese Vorlesungen mit ihrer Gegenwart beehren wollen, werden ersucht, entweder in der Geroldischen, oder in der Heubner und Volke'schen Buchhandlung, oder auch bey dem Naturalien-Cabinettsdiener Gistl, in demselben Gebäude sich zu unterzeichnen, und die Eintrittskarten, gegen Erlegung eines Honorars von 20 fl. W. W., in Empfang zu nehmen.

Antiquitäten.

Forcroix. Virtuose auf der *Viola de gamba*, wurde 1723 vom Herzoge von *Chartres* mit 100.000 Livres beschenkt. 1725 schenkte ihm der Churfürst zu Cölln 100 *Louisd'or* und eine jährliche Einnahme von 600 Livres.

Händel. (*Georg Friedr.*) geb. 1685, erhielt in der Westminster-Abtey zu *London* ein prächtiges Denkmahl in Marmor.

Todes-Anzeige.

Am 3. April Morgens starb der k. k. Hof-Opernsänger *Sebastian Miller* im 29. Jahre, an den Folgen einer langwierigen auszehrenden Krankheit. Er war am 13. December 1817 nach Wien gekommen, und am 30. des nähmlichen Monaths zuerst als *Johann von Paris* aufgetreten. Lebhafte gewandte Rollen sagten ihm weniger zu, als jene, die seinem ernsten stillen Wesen entsprachen. So gebührt z. B. seiner Darstellung wie seinem Gesange als *Joseph* in der *Mehul'schen* Oper gleiches Nahmens volles Lob.

Im August wurde das in ihm länger verborgene Übel merkbarer, doch gab er noch mit grosser Anstrengung die Rollen des *Arsatz* in *Semiramis* und des *Tamino* in der *Zauberflöte*. In letzterer Oper erschien er zum letzten Mahle am 7. Nov. 1818.

Er war wissenschaftlich gebildet, ein treuer Freund derer, die sich ihm zu nähern wussten, und ein warmer Verehrer der Natur, die ihn jetzt, in den Tagen der Auferstehung, sanft und mütterlich zum neuen Leben in ihren Schooss verbarg.

F. T.
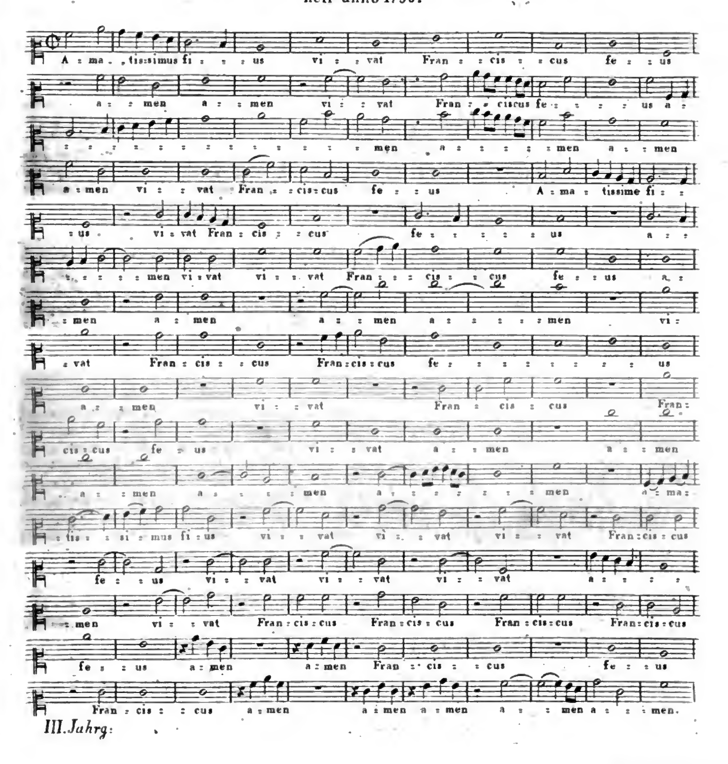
Hierbey die musikalische Beylage Nro. 3.

Wien, bey S. A. Steiner und Comp., Musikhändler.

Gedruckt bey Anton Strauss.

Beilage No. III.

CANONE
à 16 all' unisono
di
S. ANDREA BASILY,
mandato al Sig.r FRANCESCO FEO, M.D.C. Napoletano
nell' anno 1750.



ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG,
mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat.

Den 10ten April Nro. 29. 1819.

Correspondenz-Nachrichten.

Italien. Jänner und Februar.

Carnevals-Stagione.

Die *Fenice* wurde, wie der frühere Bericht bereits erwähnte, mit der *Carafa*'schen *Elisabetta di Derbishyre* eröffnet. Die karge Handlung dreht sich um die Detronisirung und den Tod der Maria, welches man jedoch nur aus einem *Duett* des zweyten Actes zwischen *Elisabetta* und *Maria*) erkennen kann, indem Alles übrige höchstens die Liebeshändel des Grafen *Leicester* und einige nichtssagende Episoden, welche man eben so gut in *Axur*, *Tancredi* oder *Barbiere di Seviglia etc. etc.* hätte anbringen können, zur Anschauung bringt. Das Buch ist daher vielmehr in dramatischer und logischer Hinsicht wieder ein Beyspiel aus dem man lernen kann, wie man eigentlich *nicht* schreiben soll, und ein würdiges Seitenstück zu seinen übrigen ausgearteten Brüdern. Die Musik hat jedoch, ungeachtet der Kunstrichter so Vieles zu bemerken fände, im Ganzen durch die Lieblichkeit der Motive, Frischheit und Fülle der Ideen, und meist eigenthümliche Behandlung — die der *Rossinischen* in mancher Hinsicht gleicht, aber doch nicht nachgeschrieben ist — allgemein gefallen, und von Vorstellung zu Vorstellung im Beyfall zugenommen. Wäre die Instrumentirung an manchen Orten nicht zu überladen, die Musikstücke oftmahls zu abgerissen, und zu wenig zusammenhängend gewesen — welches wohl bey der heutigen Manier, wie Dichter und Tonsetzer zusammen wirken, und ersterer letzterem, nach Laune und Musse heute ein Finale, Morgen eine Arie, ein andermahl wieder ein Quartett bringt, das eben so mosaikartig mit Musik wiedergegeben wird, mehreremahl auffallend ist — und hätte endlich ein eigentlicher Total-Eindruck dem Geiste des Zuhörers werden können, so würde kein weiterer Flecken die heitere, liebliche Sonne dieser Oper trüben können. Genialität ist überall sichtbar, eben so musikalische Kenntniss und Geschmack. Die besten Musikstücke sind jene der *Elisabetta*, und das *Duett* im zweyten Acte, zwischen ihr und *Maria*. Nur die *Ouverture* ist mittelmässig und sagt nichts. Mad. *Fodor*, dieser glänzende Stern machte fast alle übrigen Operngliedder vergessen. Ihre Kunsthöhe, und ihr Kunstgeschmack sind unmittelbar an das Allervorzüglichste anzureihen, was uns die neueste Specialgeschichte der grossen Sänger aufzuweisen vermag. An Kraftfülle und Schönheit der Stimme mit der deutschen Mad. *Milder* auf einer Stufe stehend, weiss sie jedoch durch Gefühl und Ausdruck erstere merklich zu überflügeln, und es ist gar keine Frage, das sie in diesen beyden Vorzügen, wenn auch ihre classische Bildung nicht bey weitem vorzuziehen wäre, von wenigen Sängern je wird erreicht werden können.

Sgra. *Bonini*, eine noch sehr junge Opernsängerinn wusste sich mit Würde und Anstand als *Maria* an *Elisabeths* Seite zu benehmen, und errang vollstimmigen Beyfall in allem was sie sang. Ihre Kunstbildung ist schon jetzt so weit vorgeschritten, dass man sie unter die besten jetztlebenden Sängerinnen rechnen kann. Sgra. *Brizzi* führte den *Part* des *Soprano* (*Musico*) mit Eifer und lobenswerther Kunst aus, konnte jedoch den Raum des grossen Theaters nicht genugsam füllen. Alle drey wurden mehrmahlen hervorgerufen. Vom Reste, d. i. von den *Tenoren*, und *Bass* will ich mich hinsichtlich des Details dermahlen enthoben wissen, da es nicht angenehm seyn könnte, leere Spreu dem Leser vorzulegen. Die Chöre singen gut, das Orchester (aus 24 Violinen, 6 Contrabässen (zu 3 Saiten), 6 Violen, 6 Violoncellen, 6 Hörnern, 6 Trompeten, 4 Clarinetten, 4 Oboen, 4 Flauten und 1 Piccolo nebst der vollgewichtigen türkischen Musik bestehend) ist in jeder Hinsicht zu loben; es war aus den besten hier lebenden Professoren zusammengesetzt, den tüchti-

gen *Camera* an der Spitze, und *Bertoja* (einst bey der *Haydn*'schen Capelle angestellt) am *Violoncelle*. Der *Maestro* wurde die ersten 3 Vorstellungen — welche jeder Componist in seinem Werke selbst dirigiren muss — mit Beyfallsbezeigungen überhäuft.

Der damit verbundene pantomimische Ballet *Mirra* ist Anfangs sehr kalt aufgenommen worden. In der Folge aber, als man die verwickelte Handlung der Pantomime besser kennen lernte, und einige *Ballabili* dazu kamen, erhielt er mehr Beyfall. Doch hierüber muss ich der Weitläufigkeit wegen, so wie über den zweyten Ballet: *La spada di Kennet*, mein Urtheil unterdrücken; nur die Musik derselben, welche ein *Potpourri* aus den neuesten Opern war, (die zwey ersten Acte des *Spada di Kennet* ausgenommen, die Herr *Ayblinger*, ein vorzugsweise so zu nennender praktischer Musikgelehrter allhier gesetzt hat) erhielt Beyfall, und verdiente eine nähere Erwähnung — würde mich die reiche Materie dieser *Stagione* nicht bloss auf das Wichtigste beschränken.

Die zweyte Oper der *Fenice* war: *La Clemenza d'Entragues* vom *Maestro Vittorio Trento*.

Hätte auch das Buch nicht schon Anlass zur höchsten Unzufriedenheit, gegeben, so wäre die Musik doch zum wenigsten nicht schuldlos. Ich kann den Eindruck nicht verhehlen, den das erste Anhören dieser Oper auf mich gemacht hat. Diessmahl wollte ich, abstrahirt von allen höheren Kunstrücksichten, nicht bloss dem passiven Genusse überlassen, und wo möglich, in *der Folge* für meinen eigentlichen und Hauptzweck thätig seyn. Aber schon das Geräusch während der früheren Hälfte des 1. Actes störte meinen Plan, um so mehr, da auch die Grazien in der Musik strenges *Incognito* befolgten. Es gibt bekanntlich keine unruhigere Republik als die eines italienischen Operntheaters; man schien gleich Anfangs in übler Prävention das Richtschwert für die Oper zu schleifen, und sich vorzubereiten, das Anatem gegen den unglücklichen Componisten auszurufen. Schon nach dem ersten Act hörte man das Gezisch, welches sich im zweyten, ungeachtet einiges beklatscht wurde, dennoch mit Gepfeif gepaart verstärkte. Kurz das Schicksal der Oper war entschieden unglücklich, wesshalb sie nur durch 5 bis 6 Vorstellungen leben konnte. Nichts desto weniger aber trete ich vor dem Angesichte des venetianischen Publicums als Vertheidiger des Componisten auf — in so fern Einiges zu entschuldigen, Anderes wirklich mit Erkenntlichkeit anzunehmen seyn dürfte. Hat T. dem jetzigen Bedürfnisse des Publicums, d. i. der egoistischen Befriedigung seiner verdorbenen Genüsse, nicht gehuldiget, oder es nicht eben in dem Grade gekonnt, wie es die Mode befiehlt, so ist es sein Fehler, dass er sich den Zeitgeist nicht zu eigen gemacht hat. gut oder schlecht, will er dem Publicum dienen, muss er doch in etwas dem Zeitgeschmacke näher kommen, ohne gerade den trügerischen Schönheitssinn des Trosses zum Hauptobjecte zu machen. Dieser Umstand kann jedoch entschuldiget werden, wenn man mit wachem Auge das Gute verfolgt, welches sich sogleich in der *Ouverture* und *Introduction* für den Kenner ankündet. Obwohl um einige Decennien zurück — womit auch das Abgedroschene und ewig wiedergekaute der modernen Effectstellen fehlte — findet sich in harmonischer Hinsicht so manches, das vor dem Tribunale der Tonkunst mit Ehre erscheinen kann; nur gehört mehrmahliges aufmerksames Anhören, und eine fehlerfreye Ausführung von Seite der Spielenden — welches hier Anfangs nicht geschah — dazu, um nicht lieblos und kalt abzuurtheilen. Erkenntlich muss man dem *Maestro* dafür seyn, dass er seine Chöre mit sichtbarem Fleisse ausarbeitete, und für den gewählteren Theil des Publicums sorgte, welches jedoch heut zu Tage meist mit Undank aufgenommen wird. Aber der Aufflug des Genius war nicht bedeutend, und der Phantasieschwung drang nicht über die niederen Regionen. Was war also natürlicher als die gute Sache untergehen zu sehen? Hat ein Componist hier den Sommer seiner Jahre überlebt, so muss er, um nicht eine dornige Bahn zu wandeln, mit seinen Geistesproducten äusserst vorsichtig seyn. Diess gelte *Trento* und manchen andern seiner berühmteren Collegen. *W*..... *M*.... *G*....... *etc.* Die Sänger der *Fenice* sind bekannt; ihrem Ruhme ist weder etwas beyzusetzen noch zu entziehen. Das *Duett* im 2. Act: *Ah de bontà divina* zwischen *Fodor* und *Bonini*, wurde am meisten ausgezeichnet, hatte aber gar nichts Auszeichnungswürdiges.

Während der Anwesenheit Sr. Majestät, reproducirte man die *Elisabetta* — welche bey allen Fremden Freude und Vergnügen hervorbrachte. Beym Erscheinen Sr. Majestät gab man den *Inno*: *Serba Iddio Francesco Augusto* (Gott erhalte Franz den Kaiser) die Poesie nach dem deutschen *Originale* mit Musik von *Pavesi* — welche keinen besonderen

Werth hatte, und womit eine allegorische Pantomime desselben Gehaltes verbunden war.

Concerte.

Am Palmsonntage gab Herr *Joachim Hoffmann* um die Mittagsstunde eine musikalische Akademie im landständischen Saale, und bestimmte den vierten Theil der reinen Einnahme für den wohlthätigen Damenverein. Wir hörten vier Musikstücke, alle von Herrn *Hoffmanns* Composition. 1. Eine neue grosse Symphonie (*A-dur*). Verfasser hat *Beethoven's* 92. Werk vor Augen gehabt, und daran wohl gethan. Das *Lento*, 3/4 Tact, womit es anfängt, ist in der Bassparthie bedeutend, aber etwas einförmig; das darauf folgende *Vivace*, 4/4 Tact ist gut gearbeitet, feurig und kräftig, doch scheint eine Wiederhohlung, vor dem Übergange in die Dominante dem Ganzen vieles von seiner Wirkung zu rauben, und es wurde besonders hier den Instrumenten manches zugemuthet, was sie nur schwer und mit Aufopferung der Anmuth leisten. Das *Andante* (*D-dur* 3/8 Tact) hat vieles sehr Gelungene; bey Ausführung des Thema aber wird letzteres zu kanonischen Nachahmungen oft gezwängt, wodurch für das Ohr mancher Übelstand entsteht, indem Intervalle von langsamen Achteln nicht als Durchgänge betrachtet werden können. Der *Menuett* oder vielmehr *Scherzo presto* (*F-dur*), die Krone des Werkes, ist voll Leben, nur scheint es etwas gede nt. Das *Rondo* (*A-dur*) ist gut durchgeführt, will aber originell seyn und schadet sich dadurch. Die Aufführung von einem sehr wohl besetzten Orchester war so gelungen, als es die Schwierigkeiten des Werkes gestatteten. Herr *Hoffmann* hat in dieser Arbeit Talent, Kraft, Kühnheit und Studium beurkundet; was ihm, wie es uns scheint, noch mangelt, geregelte Klarheit, harmonische Harmonie und ergreifender Gesang wird er sich bey seinem Fleisse gewiss zuzueignen suchen, und sein Streben nach lärmenden Theatercoups in der Musik bezähmen. Weniger ausgezeichnet sind die übrigen drey Stücke, die in diesem Concerte vorkamen. 2. Das *Rondo* für die Flöte wurde von Herrn *Bogner* ausgezeichnet vorgetragen; es ist aber etwas zu wenig dankbar und brillant, um den Vergleich mit den modernen Tonstücken dieser Art ganz auszuhalten 3. *Der Jüngling am Bache* von *Schiller*, ist kein Text zu einer Arie mit Orchester-Begleitung; man vermisste vieles in Herrn *Hoffmann's* Arbeit, die von Herrn *Jäger* mit Fleiss und warmem Gefühle gesungen wurde. 4. Die *Variationen* für Pianoforte hatten keineswegs das Sprichwort zum Thema: Ende gut, alles gut: sie waren im Gegentheile an sich ohne grossen Werth, auf ein Thema gebauet, dessen Gesang *Haydn* nachgebildet und dessen Begleitung in der linken Hand ziemlich unbedeutend ist. Zum galanten Style mangelt Herrn *Hoffmann* noch manches. Ref. glaubt, er solle beym ernstern bleiben, Kirchen- und Kammermusik in sich wohl söndern, und seine eigenen Werke mit unparteyischem Ohre oft selbst vernehmen, um sich nie zu verirren. Das Auditorium war gewählt und zahlreich.

Musikalisch-declamatorisch-mimische Unterhaltung im Theater an der Wien, von Herrn Orchester-Director *Clement* zu seinem Vortheile gegeben. Sie enthielt Folgendes: *Erste Abtheilung.* 1. *Ouverture* aus den *Abencerragen* von *Cherubini*, und nicht seine beste Arbeit. 2. Grosse Scene und Arie mit Chor von *Mayer*. Fräul. *Milani* hat eine hübsche Stimme, und ihr Vortrag ist gebildet. Der Chor war nicht angenehm zu sehen, viel weniger aber zu hören; die Probe schien gefehlt zu haben. 3. Erster Satz eines Violin-Concertes, componirt und gespielt vom Concertgeber, eine schwierige, nicht ganz dankbare Aufgabe, die Herr *Clement*, als wackerer Orchester-Director allgemein geschätzt, in seiner Manier sehr befriedigend lösete. Er wurde rauschend beklatscht und gerufen. 5. Dasselbe wiederfuhr der hübschen Dlle. *Botta*, die das Lied vom Auge von *Castelli* sehr artig vortrug. Nr. 5. Die angekündigte Polonaise für die Oboe blieb aus; warum? Nr. 6. *Jacob's Traum* war ein liebliches Tableau. *Zweyte Abtheilung.* 1. Die schon gehörte *Ouverture* aus den Ruinen von Paluzzi von *A. Romberg*, ein gut gearbeitetes Werk. 2. Einleitung und Variationen für das Pianoforte von Herrn *Payer* componirt, und von seiner Schülerinn, Fräul. *Nina Pögler, Edlen von Thalheim*, vorgetragen. Die Einleitung enthält bloss die gewöhnlichen Formeln, die Variationen verdienen als Tanzmusik alles Lob, zuerst kommt ein Ländler, als Ruhepunct ein Menuet, als Schluss eine Ecossaise. Herr *Payer schlug* im eigentlichsten Sinne des Wortes den Tact dazu. Fräul. *Pögler* spielte ausgezeichnet, und überwand mit vieler Kunstfertigkeit die schwierigen Passagen. Auch sie wurde lebhaft beklatscht und gerufen.

3. Das Gebeth der Kinder von *Cleynmann*, vorgetragen von Herrn *Rüger*, sprach allgemein an. 4. *Cherubini's* Cantate über *Hayd'ns* Tod ist ein Meisterwerk. Wie ergreifend, herzlich und innig tönen die wehmüthigen Hornklänge, spielen die traulichen Violoncelle! welche Fülle des Gesanges und der Empfindung ist über das Ganze hingegossen! genialisch ist es, Anklänge aus der Schöpfung in das Tongewebe aufgenommen zu haben; sie scheinen aus *Hayd'ns* Grabe zu erklingen. Dlle. *C. Hornick*, die Herrn *Jäger* und *Seipelt* trugen ihre Parthien recht brav vor. 5. *Introduction* und *Variationen* für die Violine über ein neues Thema von *Beethoven*, gespielt vom Concertgeber. Herr *Clement* überwand neuerdings die grössten Schwierigkeiten mit der ihm eigenen Art, erhielt rauschenden Beyfall, und wurde wieder gerufen. Das Thema von *Beethoven* ist einfach und innig, neu und ansprechend. 6. Das Schlusstableau: *Asverus* und *Esther* macht der Anordnung des Herrn *Gebel* viel Ehre; es war trefflich gestellt und beleuchtet. Herr *Clement*, der sich um die Tonkunst in Wien so vielfältige Verdienste erworben, hätte auf ein zahlreicheres Publicum Anspruch machen können; die Anwesenden bezeugten ihm das herzlichste Wohlwollen und die vollste Anerkennung seines löblichen Strebens.

Musikalisch-declamatorisch-mimische Abendunterhaltung von Herrn *Ignaz Ritter v. Seyfried* am 6. d. M. im *Theater an der Wien* zu seinem Vortheile gegeben. *Erste Abtheilung*. 1. Eine gut gearbeitete, kräftig instrumentirte *Ouverture* in *Es*. 2. Ein *Tableau*: die Bethende, dargestellt von Mad. *Gottdank*. 3. Ein sehr liebliches *Rondo*, von Herrn *Jäger* sehr lieblich vorgetragen. 4. Ein schwieriges *Andante* für das *Waldhorn*, von Herrn *Herbst* mit seiner bekannten Kunstfertigkeit geblasen. 5. *Recitativ* und *Arie* mit obligater *Clarinette*, gesungen von Dlle. *Betty Vio*, begleitet von Herrn *Friedlovsky*. Die Composition ist ansprechend, so wie Dlle. *Vio's* Gesang; einen Triumph feyerte Herr *Friedlovsky*, der sein Instrument mit seltener Delicatesse behandelte. 6. *Gebeth der Kinder an den ewigen Vater* von *Cleynmann*, gesprochen von Herrn *Rüger*, ein wirkungsvolles, aber nicht sehr poetisches Product. 7. *Hymnus*: *Kyrie* und *Gloria* für Chöre und Solo-Stimmen, mit voller Orchester-Begleitung; die Hauptparten ausgeführt von Dlle. *Caroline Hornick*, Mad. *Vogel*, den Herrn *Jäger* und *Seipelt*. Dieser *Hymnus* gehört zu Herrn *v. Seyfried's* neuer Messe (*A dur*) und ist ein herrliches Werk. Feyerlicher, ernster Charakter, schöne Gedanken, Fülle der Harmonie, glänzende Instrumentirung, contrapunctische Durchführung, die des wärmenden Feuers der Begeisterung nie entbehrt, sind dessen Vorzüge. Es wurde sehr brav gegeben, besonders griffen Dlle. *Hornick* und Herr *Seipelt* energisch durch. Eine Bemerkung kann sich Ref. nicht versagen. Das Himmelaufjauchzende *Gloria* (*D-dur*), dann die schöne Fuge *cum sancto spiritu* mussten dem Eindrucke des Folgenden etwas schaden, weil die Zwischenzeit zu kurz war. 8. *Tableau*. Andromache bey Hektors Leiche nach *Hamilton* angeordnet von Herrn *Schödelberger*, war nicht genug charakteristisch. *Zweyte Abtheilung*. *W. A. Mozart's* herrliche Phantasie in *F-moll* für das ganze Orchester vom Concertgeber arrangirt; das schöne Gewand eines schönen Körpers, der stets gefallen muss. 2. *Romanzine*, gesungen von Herrn *Jäger*, eine zarte, innig gefühlte Composition, brav executirt; Schade, dass wir hier, so wie in den übrigen Gesangstücken, nur hie und da mit Mühe vom gesungenen Texte etwas haschen konnten. 3. Declamation, *der Pulverthurm* von *Reil*, effectvoll gesprochen von Herrn *Heurteur*. 4. *Adagio* aus *Salmonäa*, von Herrn *Bayr* auf der Panaylon-Flöte mit Kunst gespielt. 5. *Duettino* gesungen von Dlle. *Betty Vio* und Dlle. *Joh. Hornick*. Herr Concertgeber beurkundete darin sein Talent in der leichtern Gattung des musikalischen Satzes; der Vortrag war lobenswerth. 6. *Concertante* für *Oboe, Flöte, Clarinette, Fagott* und *Horn*, wacker aufgeführt. 7. Hymnus: *Sanctus* und *Benedictus* mit Besetzung, wie bey Nro. 7 der ersten Abtheilung; Ref. sah diese beyden Nummern ungern getrennt, obwohl Arrangement's-Rücksichten dazu zwangen. Was vom *Kyrie* und *Gloria* gesagt worden, gilt hier auch mit Bedachtnehmung auf den nothwendig verschiedenen Charakter der Tonstücke. Meisterlich ist das *Osanna* gearbeitet. 8. *Tableau*: der Triumph der Flora nach *Poussin*, geordnet von Herrn *Horschelt*, ist ein äusserst liebliches Bild. Das Publicum, das bey jedem Stücke seinen Beyfall laut zu erkennen gegeben hatte, verliess befriedigt das Haus.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG,
mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat.

Den 14ten April Nro. 30. 1819.

Correspondenz-Nachrichten.

Italien. Jänner und Februar 1819.

Carnevals-Stagione.

(Fortsetzung.)

Vicenza war in dieser Stagione sehr arm, und hatte weiter nichts als: *L'Italiana in Algieri, il Filosofo* von *Mosca*, *Teresa Vedova*, die bekannte tausendmahls reproducirte *Buffa* mit wenig oder ohne Glück auf dem Repertoir. Nichts desto weniger erregte eine neue Sängerinn Sgra. *Grazioli* mit ihrer schönen Contraalt-Stimme die Aufmerksamkeit, und wurde in ihren a Solo-Stücken sehr aufgemuntert. Ich behalte mir die Gelegenheit sie zu hören, für mein Urtheil bevor, da ich das hierüber Gelesene und Gehörte noch nicht verbürgen kann. Der *Tenor Cazioletti* und der *Buffo Rossich* hatten die übrigen wenigen Lorbern geerntet.

Verona hatte zwey schöne Opern und einen interessanten *Ballet*, auf den Scenen: die erste war *Celanira* von *Pavesi*, aus meinem August-Berichte über *Vicenza* bekannt. Die andere *Quinto Fabio* von *Nicolini*. Die zwey berühmten Sänger *Velluti* und *Bianchi*, nebst Sgra. *Brida* an der Spitze.

Beyde Opern machten Glück. Hier erübrigt mir nur über den *Quinto Fabio* zu sprechen. Das Buch ist vom Bruder des bekannten Dichters *Rossi*, und enthält die bekannte historische Skizze jenes Helden — welche mit guten dramatischen Situationen ausgestattet ist. Die Musik, welche vorzugsweise auf *Velluti* berechnet ist, gibt einen neuen Beweis von der Vortrefflichkeit des Meisters. Die Natur begabte ihn mit einer eben so reichen als reinen Phantasie; das in dieser Musik herrschende ruhige Gefühl erhabener Einfachheit, tiefer Empfindung, ist äusserst wohlthuend; ein den Worten ganz anpassender, edler, rührender Gesang — durch den Vortrag so grosser echt begeisterter Sänger würdig erfrischt, Einheit und Deutlichkeit der Melodien, und Festhaltung des Charakters, der nicht durch häufige Veränderung des Tactes, der Melodien, durch unredliche Modulation oder harmonische Coups etc. unterbrochen oder gestört wird — alle diese Eigenschaften zeichnen *Nicolini's* Meisterwerk vorzugsweise aus. Wenige der neueren Tonsetzer sind in der Charakteristik der Leidenschaften, und der Mahlerey der Empfindungen so glücklich, wie *N.*; es wäre reeller Verlust für die Kunst, wenn dessen Werke unbenützt blieben. Sinn, Geist, Wahrheit und Geschmack zeichnet alles aus, was aus der Hand dieses gebildeten Mannes kömmt. Daher der einstimmige rauschende Beyfall durch fast 30 Vorstellungen. Das rührendste und zugleich kunstvollste der Oper ist die Scene des Gerichts, welches mit dem schönen *Duette* zwischen *Velluti* und *Bianchi* endet, und jeden Abend Enthusiasm erregte. *Velluti* sang wieder mit so hinreissender Anmuth, mit so theilnehmendem Gefühle, dass er alle bezauberte; damit verbindet er einen seltenen theatralischen Anstand, der den grossen Schauspieler verräth; die Bravourstücke gelangen ihm wie Sentimentalsachen, seine Verzierungen sind voll Pracht, und scheinen aus dem Motive wie Blumen hervor zu wachsen. Er hat die ästhetische Bildung seiner Stimme, durch Ausdruck, Rundung und Vortrag auf einen hohen Grad gebracht, und huldigt dem ersten Grundsatz des Gesangs, die reine Aussprache der *Vocale* durch einfaches Tragen klarer Töne vor den übrigen Sängern Italiens vorzugsweise immer und überall. *Bianchi* — der zwar öfters heiser war, entfaltete dennoch in den meisten Abenden die Vorzüge seiner schön gebildeten Stimme, und erhielt auch hier die Palme als vorzüglichster Tenor-Sänger. Die *prima Donna*, Sgra. *Brida*, sang ebenfalls gut. Und somit erfreuten sich die *Veroneser* diess Jahr, da auch der *Ballet* von *Sorentini* gelungen war, eines schönen Carnevalsspectakels.

Brescia hatte den *Tancredi* mit Beyfall auf den Scenen; Sgra. *Marchesini* hatte den Part des *T.* und wurde mit Enthusiasm aufgenommen. Die *prima Donna* Sgra. *Asti*, hatte ihre Furcht auch bey der zwanzigsten Vorstellung nicht ablegen können, wesshalb diess nicht unbedeutende Hinderniss das Gelingen sehr erschwerte. Sgr. *Vecchi* der Tenor that seine Schuldigkeit. — Später studierte man die *Cenerentola* ein, die aber durch die Gleichgültigkeit des Publicums gleich wieder verbannt wurde.

Mailand übergehe ich — da der Correspondent d. M. Z. über die dortigen Theaterleistungen ohnehin detaillirte Berichte liefert.

Bergamo hatte nur den *Aureliano* in *Palmyra*, der mittelmässig war; der *Ballet* machte *Fiasco*.

In *Pavia* fand jedoch *Coccia's*: *Evellina* wie überall eine günstige Aufnahme. Sgra. *Caraviglia* eine brave Contraalt-Sängerinn hatte vielen Beyfall.

Lodi besass den Nestor unter den Sängern: *David* den Vater, welcher in den *Misteri eleusini* von *Mayer* noch mit Glück sang. Die Stimme dieses Zeitgenossen eines *Pacchierotti*, *Marchesi*, *Crescentini*, einer *Banti*, *Todi*, *Mara*, *Billington etc.* war wohl wie natürlich, schwächer, nichtsdestoweniger aber verschaffte er dem von allen Umgegenden zusammenströmenden Publicum Vergnügen, und erregte bey so manchen süsse Erinnerungen. Dass es doch der classischen Sänger heut zu Tage so Wenige gibt!

In *Cremona* hatte *Rossini's Sigismondo* einer so ziemlich guten Aufnahme sich erfreut, wozu die *prima Donna Grone*, und der Tenor *Bertoffi* durch ihre Talente am meisten beytrugen.

(Die Fortsetzung folgt.)

Die Orgel.

(Eine Legende.)

O sagt mir an, wer diesen Wunderbau
Voll Stimmen alles Lebenden erfand?
Den Tempel, der, von Gottes Hauch beseelt,
Der tiefsten Wehmuth herzerschütternde
Gewalt mit leisem Klageflötenton
Und Jubel, Cymbeln und Schalmeyenklang,
Mit Kriegstrommetenhall und mit dem Ruf
Der siegenden Posaune kühn verband.

Vom leichten Hirtenrohre stieg der Schall
Zum Paukendonner und der weckenden
Gerichtstrommet'. Es stürzen Gräber! Horch,
Die Todten regen sich! —
Wie schwebet jetzt
Der Ton auf aller Schöpfung Fittigen
Erwartend. Und die Lüfte rauschen. Hört,
Jehovah kommt! Er kommt! sein Donner ruft! —

In sanft enwehenden beseelten Ton
Der Menschenstimme spricht der Gütige
Anjetzt; das bange Herz antwortet ihm. —
Bis alle Stimmen nun und Seelen sich
Zum Himmel heben, auf der Wolke ruhn —
Ein Halleluja! — Bethet, bethet an!

Apoll erfand die Cyther, *Majas* Sohn
Bespannte die Lyra; *Pan* erfand
Die Flöte; wer war dieser mächt'ge Pan,
Der aller Schöpfung Odem hier vereint?

Cäcilia, die edle Römerin!
Verschmähete der weichen Saite Klang,
In ihrem Herzen bethend: „wäre mir
Gewährt, den Lobgesang zu hören, den
Die Knaben sangen in des Feuers Gluth,
Das Lied der Schöpfung"
Da berührt ihr Ohr
Ein Engel, der ihr sichtbar oft erschien,
Der Bethenden. Entzücket horte sie
Das Lied der Schöpfung. Sterne, Sonn' und Mond
Und Licht und Finsterniss, und Tag und Nacht,
Die Jahreszeiten, Winde, Frost und Sturm,
Und Thau und Regen, Reif und Eis und Schnee
Und Berg und Thal in ihrem Frühlingschmuck,
Und Quellen, Ström' und Meere, Fels und Wald,
Und alle Vögel in den Lüften, was
Auf Erden Odem hat, lobpries den Herrn,
Den Heiligen, den Gütigen.
Sie sank
Anbethend nieder: „Würd', o Engel, mir
Ein Nachhall dieses Liedes!" —
Eilig ging
Er hin zum Künstler, den Bezaleels
Geweihter Geist belebte, gab ihm Mass
Und Zahl in seine Hand. Es stieg ein Bau
Der Harmonien auf! das *Gloria*
Der Engel tont'; einmüthig stimmete
Die Christenheit ihr hohes *Credo* an,
Der Seelen grosse Gottvereinigung.
Und als beym Sacrament das Heilige:
Er *kommt! Gesegnet, der da kommt!* erscholl,
Hernieder liessen sich die Seligen,
Und nahmen an — der Andacht Opfer. Erd'
Und Himmel ward ein Chor: den Bosewicht
Erschüttert an des Tempels Pforte schon
Die Tuba, die den Tag des Zorns erklang.

Mit aller Christenherzen freute sich
Cäcilia, geniessend, was das Herz
Der Bethenden verlanget, Einigung
Der Seel' und Herzen; Christvereinigung.

„Wie nenn' ich," sprach sie, „den vielarmigen Strom,
Der uns ergreift, und in das weite Meer
Der Ewigkeiten träget?" — Neune, „sprach
Der Engel," es, was du dir wünschetest,
Organ des Geistes, der in Allem schläft,
Der aller Völker Herzen reget, der
Anstimmen wird der ew'gen Schöpfung Lied,
Im reichsten Labyrinth die vollste
Vereinigung; der *Andacht Organum.*

Joh. Gottf. v. Herder.

Im k. k. *Hoftheater nächst der Burg* wurde am 4. und 5. April zum Besten der musikalischen Societät, *die Schöpfung*, von *J. Haydn* gegeben.

Die Sing-Solo-Parthen hatten Dlle. *Klieber*, die HH. *Barth* und *Siebert*, das Orchester war gut besetzt, man bemerkte dabey viele ausgezeichnete Dilettanten, und konnte man schon am *ersten* Tage mit der Ausführung dieses Oratoriums sehr zufrieden seyn, so liess sie am *zweyten* wirklich nichts zu wünschen übrig.

Im k. k. *Hoftheater nächst dem Kärnthnerthore* gaben die k. k. Hofschauspieler Herr und Mad. *Korn*, eine musikalische declamatorische Akademie.

Die *Ouverture* aus *Lodoiska* von *Cherubini*, der *achte Psalm Davids* mit Pianoforte-Begleitung von Herrn Abbe *Stadler*, gesungen von Herrn *Vogel*, das *Rondo* für *Flöte*, *Oboe* und *Trompete* von Herrn *Weiss*, gespielt von den Gebrüdern *Khayll*, das Spiel des Herrn *Helmelsberger* in Variationen von *Polledro*, der Gesang der Dlle. *Wranitzky* in einer *Arie* und einem *Duett* (mit Herrn *Vogl*) ausgenommen, haben eine *neue Ouverture* von Herrn *J. M...r* und einige declamirte Piecen, die Scenen aus *Timoleon* der Länge wegen, wenig oder gar nicht angesprochen. *Drey Tableaux*, die *ersten zwey* ein zweysylbiges Wort darstellend, das *dritte* es mit *„Handschuh"* auflösend, wurden wiederhohlt gezeigt.

Musikalisch-declamatorische Akademie gegeben von Mad. *Anna Ferrari*, ehemahlige Unternehmerinn des Theaters zu *Salzburg*, im k. k. kleinen Redouten-Saale am 6. April Mittags.

Die Musikstücke: *Ouverture* aus *Johanna* von *Mehul*, *Polonaise* von *Demar* für die Pedalharfe mit Orchester-Begleitung, gespielt von der gesichtlosen *Caroline Schanz*, *Adelaide* von *Beethoven*, gesungen von Herrn *Jäger*, der *erste Satz* eines neuen *Oboe-Concertes* von *F. Kummer*, vorgetragen von Herrn *Krähmer* befriedigten sehr, weniger Herr *Molique* (erster Violinist) am k. k. privil. Theater an der Wien (?) in dem Stück eines *Spohr*'schen Concertes, da man von ihm mehr zu erwarten berechtiget ist. Freylich ist daran seine Violine selbst, oder die Besaitung, wie man deutlich abnahm, viel Schuld, allein da diess nun schon zum zweyten Mahle in kurzer Zeit geschieht — Referent hat von jenem Spiel beym Concert des *Jos. Wolfram* am 1. April vorsetzlich und aus guten Gründen nichts erwähnt — so mag er in Zukunft seine erprobte Fähigkeit nicht solchen Zufällen aussetzen. Die Madamen *Korn*, *Koberwein*, *Schröder*, die HH. *Krüger*, *Korn* declamirten, und unterstützen so auch werkthätig die Familie *Ferrari*, welche bey dem Brande von *Salzburg* bekannter Massen damahls so unglücklich war. Die Einnahme mag ziemlich ergiebig gewesen seyn; Mad. *Ferrari* sprach zum Schlusse: *Worte des Dankes* von *Weidmann.*

Nachrichten
von
zwey neuen musikalischen Instrumenten und einigen andern Entdeckungen
von
E. F. F. Cladni, *)

der Philosophie und Rechte Doctor, Mitgliede und Correspondenten verschiedener Akademien der Wissenschaften und anderer wissenschaftlichen Gesellschaften.

I.

Der *Clavicylinder*, erfunden zu Anfange des Jahres 1800, und seit der Zeit nach und nach verändert und verbessert, enthält vorn eine Tastatur, und hinterwärts eine gläserne Walze, welche vermittelst eines Fusstritts und eines Schwungrades umgedreht wird, und nicht selbst klingender Körper ist; sondern durch ihr Streichen die Töne der innern mechanischen Einrichtung hervorbringt. Das Instrument verbindet mit einem angenehmen Klange, der mit Blas-Instrumenten einige Ähnlichkeit hat, die Eigenschaft, dass man jeden Ton so lange als man will, halten und durch mehrern oder mindern Druck auf die Tasten anwachsen oder verschwinden lassen kann. Es ist unverstimmbar. Bisher habe ich es, in der Absicht, um es bequem in meinem Wagen unter dem Sitze mitnehmen zu können, sehr im kleinen ausgeführt, und ihm nur einen Umfang von

*) Diese Notitzen dürften in dem Augenblick wo sich dieser tiefforschende Gelehrte in unsern Mauern befindet, ein erhöhtes Interesse gewinnen.

Die Redaction

$4\frac{1}{2}$ Octaven vom grossen C bis zum dreygestrichenen F gegeben, und für diese Verhältnisse ist es eben so wohl in der Tiefe als in der Höhe stark genug: wenn man es aber mehr im Grossen ausführen will, kann es eine sehr beträchtliche Stärke und also auch noch weit mehrere Wirksamkeit erhalten, und einen Umfang der Töne, so weit das menschliche Gehör sie zu unterscheiden im Stande ist. Sangbare und gebundene Sätze sind der Natur des Instruments angemessener, als solche, bey denen es hauptsächlich auf Fertigkeit ankommt; indessen spricht es in der Tiefe sowohl als in der Höhe so leicht an, dass sich die meisten Fugen und Präludien von *Seb. Bach* und von *Händel* gehörig darauf vortragen lassen.

II.

Das *Euphon*, erfunden 1789 und zu Stande gebracht 1790, enthält nach vorn gläserne Stäbe etwa von der Dicke einer Federspule, und alle von gleicher Länge; hinterwärts befindet sich der Resonanzboden und die übrige mechanische Einrichtung. Die Glasstäbe, welche zur Unterscheidung der Töne von zwey verschiedenen Farben sind, werden mit nassen Fingern der Länge nach gestrichen. Der Klang ist eben so sanft wie der von der Harmonika, in der Höhe lässt sich ungefähr eben das auf diesem Instrumente ausführen, und in der Tiefe spricht es weit leichter an. Manche tiefen Töne waren vormahls, wie von Einigen mit Recht bemerkt worden ist, verhältnissmässig zu schwach, neuerlich aber habe ich ein ganz einfaches Mittel gefunden, um ihnen etwas mehr Stärke zu geben.

III.

Die *Akustik*, oder die Lehre vom Schalle und Klange, war weit mehr vernachlässigt, als viele andere Theile der Naturkunde, und die Gesetze, nach welchem sich die meisten Arten von klingenden Körpern bey ihren Schwingungen richten, waren ganz unbekannt. Ich habe mich also bemüht, diesem Theile der Naturkunde theils manchen Zuwachs zu geben, und manche vorhandene Lücken auszufüllen, theils auch ihn in einem gehörigen wissenschaftlichen Zusammenhange vorzutragen, welches vorher noch von niemanden geschehen war. Meine ersten Beobachtungen, besonders über die Gesetze, nach welchen die von mir sichtbar gemachten Schwingungen einer Fläche sich richten, habe ich in einer zu Leipzig 1787 erschienenen Schrift: *Entdeckungen über die Theorie des Klanges*, bekannt gemacht. Hernach habe ich diesen Theil der Naturkunde in dem zu Leipzig bey *Breitkopf* und *Härtel* erschienenen Buche: *Die Akustik, bearbeitet von E. F. F. Chladni*, 1802. 4. im Zusammenhange vorgetragen, und zwar, so viel es sich thun liess, mit Benutzung aller bis dahin vorhandenen fremden und eigenen Untersuchungen. Als ich im Jahre 1809 in Paris war, habe ich, dem Wunsche der dortigen Physiker gemäss, dieses Werk in Französischer Sprache so umgearbeitet, wie ich es für zweckmässig hielt, und es dort bey Witwe *Courcier* unter dem Titel: *Traité d'Acoustique, par E. F. F. Chladni*, 1809. 8. herausgegeben. In der Ostermesse 1817 sind von mir in der *Breitkopf-* und *Härtel*'schen Buchhandlung zu Leipzig *neue Beyträge zur Akustik* erschienen, welche als ein nothwendiger Nachtrag zu dem vorher erwähnten Werke anzusehen sind.

IV.

Die vom Himmel gefallenen Stein- und Eisenmassen sind auch ein Gegenstand meiner Untersuchungen gewesen, und ich habe in einer zu Leipzig bey *Hartknoch* zu Ostern 1794 erschienenen Schrift: *Ueber den Ursprung der von Pallas entdeckten Eisenmasse, und über einige damit in Verbindung stehende Naturerscheinungen*, wovon sich auch eine Übersetzung im *Journal des Mines* Nro. 88 und 90 befindet, in neuerer Zeit zuerst gezeigt, 1) das öfters Stein- und Eisenmassen mit vielem Getöse und mit einem Feuermeteor niedergefallen sind, 2) dass diese Massen kosmisch sind, d. i. Ankömmlinge von Aussen, die vorher unserm Weltkörper und der Atmosphäre desselben fremd waren. Anfangs ward meine Behauptung, dass dergleichen Massen vom Himmel fallen könnten, und schon öfters gefallen wären, von den meisten Physikern für eine Verirrung der Einbildungskraft gehalten, bis endlich die vielen neuern Ereignisse dieser Art, nebst den chemischen und andern Untersuchungen, hinlänglich zeigten, dass die Sache ihre Richtigkeit habe. Chronologische Verzeichnisse der bekannt gewordenen Meteorsteinfälle, so viel als möglich mit Beobachtung der gehörigen historischen Genauigkeit und mit Benutzung der früheren Quellen, habe ich in *Gilberts Annalen der Physik*, in *Schweiggers Journale der Chemie*, und auch in einigen ausländischen wissenschaftlichen Zeitschriften geliefert; und gegenwärtig arbeite ich an einem grössern Werke über diesen Gegenstand, zu dessen weiterer Erläuterung auch meine ziemlich zahlreiche Sammlung von Meteorproducten dient.

Geschrieben im July 1817.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG,
mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat.

Den 17ten April | Nro. 31. | 1819.

Correspondenz-Nachrichten.

Italien. Jänner und Februar.

Carnevals-Stagione.

(Fortsetzung.)

Turin hatte sich zweyer ganz neuer Opern zu erfreuen. 1) *La Rosa rossa, e la Rosa bianca*, von *Generali* über dasselbe Buch, womit sich *S. Mayer* vor wenigen Jahren in *Genua* unverwelkliche Lorbern gesammelt hat.

Im Ganzen genommen machte diese wenig gehaltreiche Oper, welcher überdiess der Vergleich mit der älteren Schwester hinderlich war, kein sonderliches Glück. Dieser Meister, welcher seiner Zeit durch die liebliche, immer auf das Herz berechnete Musik, dem es nie an wirksamen Kunstmitteln fehlte, sich den Ruf eines ehrenvollen Componisten erworben hat, und in gewisser Hinsicht als Begründer der heutigen Opernmusik dasteht, hat diessmahl von Seite der Grazien wenig oder keine Unterstützung erhalten. Überhaupt scheint der Flug seiner Phantasie den Naturgesetzen zufolge immer schwächer zu werden, welches ihn öfters zu barokken — das er vielleicht genial glaubt — verleitet; daher die widerliche Erscheinung, dass sodann Sinnlichkeit als vorherrschend sich aufdringt, während Einsicht und Gemüth hintanstehen müssen, dass Wahrheit und Geschmack — früher dessen einziger Leitstern — dem leidigen Effecte in der Meinung hingeopfert werden, um damit den Beyfall der *Platea**) zu gewinnen, obwohl diess Mittel ihn gerade um seine frühere wohlerworbene Reputation bey Kennern und Nichtkennern — welch letztere an den Rossinianischen Weisen bereits das unerreichbare Prototyp gefunden — nothwendig bringen muss. Fängt einmahl der Genius an die Flügel langsamer zu schwingen, dann ist es hohe Zeit, alles Faseln, wenn es auch früher manchmahl glückte, bey Seite zu setzen, und mit Ernst das Gute zu verfolgen. Denn jene, welche sich dann solchen Fehler zu Schulden kommen lassen, begehen ein doppeltes Vergehen, erstens *wider die Kunst*, und zweytens *wider das Publicum*, gegen letzteres aus dem Grunde, weil für die Geschmacksverwüstung nicht einmahl der gehoffte augenblickliche Genuss oder Sinnenkitzel (um besser zu reden) entschädigen kann. Diessmahl hat jedoch die unsichtbare *Nemesis* gerichtet; nur wenige Vorstellungen konnten damit gegeben werden. In beyden Acten findet man aber Züge der imponirenden Meisterkraft, wovon das ausgezeichnete Terzett und manche vortreffliche Stellen des Finals im 1. Act, nebst einer *Cavatine* neuerliche Beweise waren. Nicht wenig kam der *Maestro* durch die vorgegebene Nachricht wegen Unpässlichkeit der Mad. *Borgondio*, für welche der ganze erste Act berechnet war, in Verlegenheit, welche der dortigen *Impresa* zu manchen für diese Sängerinn eben nicht rühmlichen Äusserungen Anlass gab. Man verurtheilte diese *infedele disertora* (wie man sie in öffentlichen Blättern nannte) zum Ersatz der durch die Wortbrüchigkeit vermehrten Auslagen, und des durch den halben *Fiasco* entstandenen Schadens u. s. w. Die *Supplentinn* Sgra. *Dalman*, konnte sich nicht mit Vortheil erhalten. Nur Sgra. *Bassi* hatte als *prima Donna*, den Schiffbruch einige Zeit aufgehalten. Der *Ballet*: *La Niobe* von *Gioja* gefiel.

Die zweyte Oper war *la Semiramide*, von *Mayerbeer*. Die Poesie von unbekannter Hand, die dem *Maestro* nach seinem Plane das alte Buch ummodelte, wesshalb man, wenn nicht Alles so ganz ge-

*) So heisst hier zu Lande das *Parterre* — wo gemeiniglich ein höchst gemischtes Publicum sich findet, indem die *Logen* bey dem zweyten vom Eintrittsgelde verschiedenen *Abbonnement* nur durch den vermöglicheren Theil besetzt werden können.

ungen war, den Dichter nicht unbarmherzig anschulden kann.

Über die Musik ist man hier des Lobes voll. Die italienischen Kritiker, besonders jener von Turin findet, darin alle Vorzüge der italienischen Schule mit jenen der deutschen gepaart, und sagt, dass das Ganze mit philosophischer Ruhe überdacht und beseelt sey. Der Effect, heisst es weiter, sey in den Arien der *Semiramis* und den *Duetten* mit *Ircano* so erhaben, dass die Zuhörer dadurch bis zum Enthusiasm gehoben wurden; dass Neuheit der Ideen, und überraschende harmonische Combinationen auch den höheren Forderungen gänzlich entsprochen — kurz, dass diese eminente Oper jenen allgemeinen rauschenden Beyfall — dessen sie sich erfreute — wirklich verdient habe.

Auch deutsche Kunstkenner, welche sich zu jener Zeit dort befanden, lassen dem *Maestro* alle Gerechtigkeit widerfahren, mildern aber den hohen Grad des Enthusiasm der Turineser, und unterstützen ihre haltbareren Urtheile mit Beweisen — wornach Folgendes, wie ich mir schmeichle, mit Gründlichkeit und Wohlwollen ausgesprochen — als Resultat der reinen rücksichtslosen Wahrheit gelten kann.

(Die Fortsetzung folgt.)

Concert.

Am 12. liess sich Herr *Rovelli*, königl. bayer. Kammer-Virtuos im landst. Saale um die Mittagsstunde hören. Dass Herr *R.*, einer der geschmackvollsten Spieler seiner Zeit, mit seinem engelreinen Ton, diesen seelenvollen Schattirungen und Nuançen zu Aller Herzen zu sprechen, alle Gemüther syrenenartig zu bezaubern vermöge, überhaupt als Violinist ein eben so allmächtiger Meister-Sänger sey, wie der hierin noch unübertroffene *Bernard Romberg* auf seinem Violoncell, — davon erhielten wir schon bey seinem ersten Besuche vor zwey Jahren die untrüglichen Beweise, und somit auch diessmahl die volle Bestätigung dieses Axioms. Aber auch als Componist ist er aufgetreten, auf eine ganz ausgezeichnete Art und Weise; in dieser Rücksicht gehört er eigentlich besonders vor unser Forum, und mit wahrer Überzeugung, mit innigem Vergnügen nennen wir sein neues *Concert* eine sehr gelungene Arbeit, in welcher er gründliche theoretische Kenntnisse, Ideenreichthum in der Durchführung, eine liebenswürdige Originalität ohne ängstlich gesuchter Bizarrerie beurkundete. Gleich im ersten Ritornell (*D-moll*) sind die canonischen Eintritte des ernsten, durchaus edlen Hauptgedankens von ungemeiner Wirkung; zum Mittelsatz, welcher hier vorgetragen von der Hoboe in *F-dur* steht, und in der Folge noch zweymahl — in *A-dur* und *D-dur* als Solo für die Principalstimme wiederkehrt, ist das Motiv der freundlichen Bass-Cavatine aus *Ser Marcantonio* von *Pavesi* sehr glücklich benützt, und so gestellt, dass man diese Adoption nur ungern vermissen würde, da der Virtuos diese reitzende *Cantilene* mit einem Zartgefühl ausgeführt, welches für eine Menschenstimme unerreichbar bleibt. Auch an brillanten *Bravour*-Passagen ist in diesem trefflichen Satze kein Mangel; aber wie verständig sind diese angebracht, wie interessant darüber die *Thematen* in den Begleitungs-Instrumenten fortgesponnen, wie schön wird modulirt, wie harmonienreich ist das nie untergeordnete Accompagnement! — Im *Adagio* (*H-moll*) feyerte Herr *R.* seinen höchsten Triumph. Wir legen die Feder nieder. Solche Herzenssprache lockt Thränen der Rührung und Wehmuth hervor, will nur empfunden, nicht beschrieben werden. — Nach einem Trugschluss in der *Dominante* (*Fis-dur*) fällt in *D-major* die muntere *Final-Polacca* ein, und welche mit allem gewürzt ist, was das Gemüth erheitern, die Sinne ergötzen, den Geist vergnügen kann, ohne übrigens durch verschwenderischen Überfluss zu ersättigen. Noch spielte der Concertgeber die *Rode*'schen *Variationen* in *E-dur*. Wer sie jemahls so hörte, kann sich dieses schöne Kammerstück gar nicht mehr anders denken, noch wünschen. Das Orchester des Theaters an der Wien executirte *Cherubini's Ouverture* aus *Lodoiska* mit Feuer, Präcision, und Energie; Mad. *Campi* sang eine *Cavatine* von *Bianchi* wie immer sehr kunstfertig, und Herr *Jäger* mit wahrer Empfindung Herrn *Schubert's* gemüthliche *Composition* des *Göthe*'schen Gedichts: *Schäfers Klagelied.*

Anekdoten
über verschiedene Wirkungen
der Musik.

Die in der orientalischen Bildersprache allgemein bekannten wunderbaren Wirkungen der Mu-

sik, welche uns die alten griechischen Dichter erzählen, beweisen uns wenigstens, wie die Musik schon in den frühesten uns bekannten Zeiten wohlthätig auf die Gemüther der Menschen angewendet wurde. So hat Apoll die rohen Arkadier durch sie zu sanften gutherzigen Menschen gebildet. So milderte Orpheus die rohen Sitten seiner Zeit, brachte sie von grausamen Opfern und schändlichen Missbräuchen ab, führte die wilden Bewohner der Wälder und Berge durch die angenehmen Töne seiner Lyra in die Blumengefilde der Erkenntniss der Gottheit und der Menschenliebe; diess sind die Löwen, Tiger, Bäume, Felsen, die sich seinem Gesang neigten. Und wenn Amphion die Mauern von Theben durch die Musik erbaute, so war es nichts anders, als dass der Eifer der Bauleute durch die Musik immerwährend dermassen aufgemuntert wurde, dass die Arbeiten viel leichter und geschwinder zu Stande kamen, als sonst geschehen wäre *).

Viel wunderbarer klingt folgende Anekdote aus dem Mittelalter: Saxo Gramaticus, einer der ältesten Geschichtschreiber des Nordens, erzählt, dass sich einstens beym König Erich dem IV. von Dänemark, der ein sehr gutmüthiger, leutseliger Herr war, ein künstlicher Harfenspieler melden liess, welcher sich rühmte, nach seinem Belieben allerley Gemüthsregungen durch sein Spiel erwecken zu können. Der König, der schon von ihm gehört hatte, wollte sich dessen selbst überzeugen, liess ihn kommen, und nachdem er alle Waffen in seinem Cabinette hatte wegschaffen lassen, um jedem Übel vorzubeugen, liess er ihn in einem Nebengemache spielen. Gleich anfänglich verfielen alle Anwesende in Traurigkeit, die dann in Vergnügen überging, dann in Freude, und diese wurde nach und nach so toll und wild, dass sie in Zorn, und endlich in solche Raserey ausbrach, dass König Erich sich nicht enthalten konnte, einem aus der Leibwache das Schwert zu entreissen, und einige derselben nieder zu hauen. Als der gute Herr wieder zu sich selbst gekommen war, that ihm dieses in der Seele so wehe, und er wurde von solcher Reue zerknirscht, dass er sich nach Jerusalem verlobte, und zog desshalb durch

*) Es ist wahrscheinlich, dass die Schubkarren bey den Verschönerungs-Arbeiten an der hiesigen Fortification viel geschwinder rollen würden, wenn einige Banden türkischer Musik mit starken Tact-Trommeln und angemessenen Stücken unter den Arbeitern vertheilt wären.

Russland, über Konstantinopel nach Zypern, wo er, ohne ins gelobte Land zu kommen, im Jahre 1102 an einem bösartigen Fieber starb *).

Nachfolgende Anekdote kann Refr. verbürgen, da sie unter seinen Augen vorging, und er die betreffenden Personen gut kannte.

An einem glänzenden deutschen Hofe, war eine sehr vortreffliche Hofsängerinn, sammt ihrem Gemahl, der ebenfalls ein sehr berühmter Künstler war, angestellt, welche ein so ansehnliches Haus führten, dass der erste Adel und selbst Prinzen des fürstlichen Hauses, daselbst wie einheimisch waren; diese hatten ein einziges Kind, eine hoffnungsvolle Tochter, die als eine der ersten Schönheiten galt, sehr lieblich sang, ohne jedoch Ansprüche auf Kunst zu machen, wie sie überhaupt bewundernswürdig bescheiden und anspruchlos war, und die nur aus Gefälligkeit für ihre Ältern eine einzige Hofoper, das Rosenmädchen nämlich, übernahm, wo sie wegen ihrem herrlichen Silbergesang, ihrem züchtigen und sanften Rosen-Mädchenswesen, schwärmerischen Beyfall erhielt. Dieses Mädchen, der Liebling des Hofes und der Stadt, wurde zwischen ihrem achtzehnten und zwanzigsten Jahre von einer Melancholie befallen, die in eine so schwere Krankheit überging, dass die Leibärzte des Hofes und die geschicktesten Ärzte der Stadt nichts zu ihrer Besserung vermochten. Endlich verfiel sie in eine solche Lethargie, dass man durch mehrere Tage ungewiss war, ob sie lebe oder nicht. Hof und Stadt waren in Bestürzung über den schrecklichen Zustand der allgemein verehrten A.., oder G.., wie man sie im Diminutiv nannte. Das Vorzimmer wimmelte von Nachfragern aller Stände. In dem Augenblicke, da alles an ihrer Rettung verzweifelte, indem ihr weder Nahrungs- noch Heilungsmittel mehr beyzubringen waren, verfiel der philosophische Doctor und Professor *) M.. der bey seinen Patienten meistens erst den moralischen Charakter

*) Schade dass der Autor seinen Künstler nicht nennt! Auch sagt er nicht, ob er durch eine Haeken- oder Pedalharfe diesen grossen Effect hervorgebracht hat; im Ganzen scheint es aber, dass man in jenen Zeiten mit mehr Aufmerksamkeit und Theilnahme der Musik zuhörte, wie heut zu Tage.

*) Die Hrn. Aerzte werden diesen gelehrten Mann leicht aus seinen Werken errathen, wenn man ihnen den Wink gibt, dass eines derselben vor dem Titelblatte mit einem Kupfer verziert ist, welcher einen Gottesacker vorstellt.

und die Lebensweise untersuchte, ehe er verordnete, auf eine ganz eigene Curart; er liess das Krankenzimmer mit Baumgesträuchen ausspalieren, verordnete eine sanfte Musik von Blasinstrumenten, welche von den ausgezeichnetsten Künstlern der Hofmusik, die alle ihre Freunde waren, in dem anstossenden Cabinete vorgetragen wurde, während M.. an ihrem Bette sass um sie zu beobachten, die Ältern aber in ihren Zimmern vor Jammer die Hände rangen. Da man wusste, dass das sogenannte Spiegel-Terzett aus Zemir und Azor eines ihrer Lieblingsstücke war, so blies man dieses mit der möglichsten Zartheit, Schmelzung und Innigkeit mehrmahlen durch: schon bey der ersten Wiederhohlung bemerkte der Arzt eine leichte Bewegung der Brust, bald darauf seufzte sie, endlich schlug sie ihre grossen blauen Augen auf, und fing an zu weinen, wobey denn eine leichte Rosenröthe ihre blassen Wangen umflog. Von diesem Augenblicke an erhohlte sie sich zum allgemeinen Jubel, zusehens, und ward in kurzer Zeit gänzlich hergestellt.

Aus der ersten dieser Darstellungen, ersehen wir die Veredelungs-Fähigkeit, aus der zweyten: die Gemüths-Ergreifung, und aus der dritten: die physisch-moralische Heilkraft dieser schönen Kunst. Wer sollte sie nicht würdigen!?.

....r.

Aphorismen.

Der *National-Charakter* nicht nur, sondern auch seine verschiedenen *Bildungs-Epochen* drücken sich in dem Geist, der unter einer Nation in gewissen Perioden vorzüglich herrschenden und beliebten Musik aus. — Wie verschieden waren zu gleicher Zeit z. B. italienische und französische Musik, und wie schwer hielt es die letztere durch erstere zu verdrängen, ungeachtet der gebildete Geschmack der italienischen, ausdrucksvollen, gesangreichen Musik, als *wahrer* Musik, selbst unter Franzosen ohne Bedenken den Vorzug einräumen musste? — Wie sehr weicht die jetzige Musik der *Deutschen* von der ab, die vor 30 und noch mehr, die vor 50 Jahren herrschte? Scheint nicht die bisweilen ans Steife gränzende Regelmässigkeit in den Sitten, aber auch unsere ehemahlige grössere Genauigkeit und Gründlichkeit im Denken und Handeln sich in unserer älteren Musik mehr ausgedrückt zu haben, bis sich nachher das Eigene unserer Solidität mehr vermischte, und mehr Regellosigkeit, Gewandtheit und kühner Schwung aus unserm Denken, Empfinden und Handeln, auch in unsere Kunst überging? — Grosse Componisten selbst, welche manche Perioden des wechselnden Geschmackes durchlebten, haben sich mehr oder weniger nach dem Zeitgeist gefügt, und ihre neueren Werke sehen den früheren, so gross und trefflich auch diese waren und bleiben, nicht sehr ähnlich. — So drückt sich der Geist einer Nation, und jede ihrer Geschmacksperioden in der Art und Weise aus, wie ihre bedeutendsten und beliebtesten Tonkünstler die Musik behandeln, und von ihrem Publicum aufgenommen werden, und so hinreissend ist der Zeitgeist auch, für den grossen Künstler, den Launen des Geschmacks, wenn auch nicht stets im Einzelnen, doch im Ganzen zu folgen, der Mode einiger Massen nachzugeben. Geschieht diess aber nur im *Zufälligen* der Kunst, ohne ihrem Wesen Eintrag zu thun, verläugnet der Componist bey dieser Nachgiebigkeit gegen die Forderungen der Zeit, seines Publicums nur nicht den für immer bewährten Genius seiner Kunst, oder das, was aller Kunstdarstellung allein ewigen Werth geben kann, so mag man ihm seine Gefälligkeit gegen die Launen der Mode zu gute halten. Der grosse geniale Künstler weiss selbst in die modischen Formen einen tiefen Gehalt zu legen, und durch seine, bey aller modernen Einkleidung gehaltvolle edle Behandlung seiner Kunst den sinkenden Geschmack unbemerkt wieder zu erheben. Aber der *seichte* Componist und Virtuose ist, und will nichts, als was sein leichtsinniges Publicum aus ihm macht, und an ihm liebt, er wechselt mit Jahren, ja Monathen, seine Kunst ist nichts weiter als eine Zusammensetzung von unbeständig wechselnden Formen, die kein kräftiger Geist beseelt, die nur für den Augenblick unterhalten, aber eben so bald vergessen sind, als sie bekannt wurden.

Hierbey das Intelligenz-Blatt Nro 2.

Wien, bey S. A. Steiner und Comp., Musikhändler.
Gedruckt bey Anton Strauss.

Intelligenz-Blatt

zur

allgemeinen musikalischen Zeitung.

April **Nro. 1.** 1819.

Erklärung.

Nicht nur Gerüchte, sondern auch öffentliche Blätter, als da sind: die damahls bey Trndler 1813 erschienene musikalische Zeitung, Nro 28., der Sammler 1813 Nro. 113. und die jetzige musikalische Zeitung vom Jahr 1819, Nro 2. nennen Herrn *Bayr*, den Erfinder der Flöte mit dem vermehrten Tonumfang bis einschlüssig G der kleinen Octave, *Panaylon* genannt.

Ich habe diess damahls in dem süssen Bewusstseyn *meines Verdienstes*, und der Ueberzeugung, dass einige Zeilen, die sich auf ein blosses Gerede gründeten, mir dasselbe nicht rauben können, mit Stillschweigen übergangen; da aber nach sechs Jahren das Nähmliche wieder dem musikalischen Publicum öffentlich bekannt gemacht wird, so bin ich es meiner Ehre schuldig, dieses Gerücht auch öffentlich zu widerlegen, und zwar in der Meinung, dass der allgemein geschätzte Virtuose, Herr Bayr, es unter seiner Würde achtet, sich das *besondere* Verdienst eines Andern anzumassen, sich zuschreiben zu lassen. Den Stoff zu der Idee, den Umfang der Flote in der Tiefe über das C zu vermehren, gab eigentlich der Flötist, Herr *Dressler*, da er im Jahre 1812 bey mir eine Flote bis in das h der kleinen Octave bestellte, welche so vielen Beyfall erhielt, dass ich alsogleich für Herrn *Bogner* und noch viele andere vorzügliche Flötenspieler Wiens ähnliche Flöten machen musste. Diese Erfindung war aber nichts weniger als neu, denn schon vor beynahe 27 Jahren machte der Instrumenten-Macher und gute Flötenspieler *Turner* den ersten gelungenen Versuch damit.

Diess reitzte mich weiter zu gehen, den Umfang, wo möglich in der Tiefe noch mehr zu erweitern, auch mir ein besonderes Verdienst zu sichern, und es gelang mir den ersten Versuch bis in das kleine g zu bewerkstelligen, welchen Umfang, als jenen der Violine, sich mancher Flotenspieler, vielleicht auch Compositeur in alt und neuer Zeit gewünscht und moglich gedacht hat, ohne sich diese Idee zuzueignen, die er nur als Instrumenten-Macher auszuführen im Stande ist.

Herr v. *Ceccoli*, der Wohlgefallen daran fand, liess sich eine *zweyte* ähnliche, Herr Baron v. *Knorr* eine *dritte* mit solch einem g *Fusse* — so nannte man sie oberflächlich damahls — versehene Flöte machen. Erst im Jahre 1813 bestellte sich Herr *Bayr* einen solchen Fuss an seiner Flote mit Klappen von Messing. Herr v. *Ceccoli* — ein Beweis, wie sehr er Herrn *Bayr* schätzte, gab mir den Auftrag, den bestellten Fuss mit silbernen Klappen zu montiren, weil er ihm damit ein Geschenk zu machen gedenke. — Herr *Bayr* damit zufrieden, und das Ganze als compatenter Richter, was ihm hier Niemand streitig machen wird, würdigend, gab nun *diesem* von mir erfundenen Instrumente den Nahmen *Panaylon*. Bald nach der oben angeführten Bekanntmachung, im Jahr 1813 wurden eines Aufsatzes in Nro. 38 derselben Zeitung wegen, worin der anonyme Verfasser zu beweisen sucht, dass ich und nicht Herr *Bayr* der *Erfinder* des *Panaylons* war, von der Redaction dieser Zeitung hierüber nähere Erkundigungen eingezogen. Ich konnte mich mit allem Rechte dahin erklären, dass ich *diese Idee*, ohne Jemandes Beyhülfe oder Rath, vollständig ausgeführt habe, allein auch bereitwillig, jeden Antheil, welchen Herr *Bayr* oder ein anderer Künstler im *Allgemeinen* an meinen Erfindungen oder Verbesserungen hatte, einzugestehen, erklärte ich auch, dass Herr *Bayr*, dem von mir solcher Gestalt vervollkommneten Instrumente den Nahmen *Panaylon* gegeben, und nach der Zeit mir zwey Klappen — die er später selbst wieder verwarf — angegeben hatte, welche aber an dem Mittelstück der Flöte angebracht wurden, um die beyden h—cis und d—e Triller rein schlagen zu können. Diese zwey angegebenen Klappen waren aber wieder weder seine noch meine Erfindung, denn der Flötist Herr *Kapeller* bediente sich schon längere Zeit derselben.

Nach dieser Auskunft, worin ich gewiss weit entfernt war, eines anderen Verdienste in Anspruch zu nehmen, hatte doch nun mein *Verdienst* für ein- und allemahl gehörig beleuchtet werden können, allein die damahlige Redaction versah die erwähnte anonyme Anzeige mit mehreren Bemerkungen, welche zwar einiger Massen meine Angabe enthielten, allein das Ganze wurde wieder mehr — ich weiss nicht aus welcher Absicht — zu Gunsten des Herrn *Bayr* gedreht und gestellt. So heisst es daselbst Seite 544: „Er (ich) gestehe indess selbst, dass die darauf angebrachten neuen Klappen, wodurch, nach unserer gegebenen Beschreibung, dem Instrumente in Ansehung der bisher mangelhaft gewesenen Triller bedeutende Vortheile zugehen, eben so gewiss von der Erfindung des Herrn *Bayr* herstammen, als durch des Letzteren weitere Erfindung einer ganz neuen Scale (Fingersatz) das Instrument erst jenen eigenthümlichen Charakter des Tones gewonnen hat, wodurch es *zum Panaylon* geworden ist. In soweit also, als Herr *Bayr* an dem neuen Instrumente Vortheile und Eigenschaften entdeckt hat, wovon selbst der Erfinder vorher keine Kenntniss hatte, ist dessen Anspruch, der Erfinder des *Panaylons* zu seyn, gerechtfertiget, da ohne seiner Bekanntmachung der erfundenen Scala das Instrument wohl als eine Flöte von ungewöhnlichem Umfang, nicht aber als *Panaylon* gebraucht werden kann." Das lautet ganz anders als meine Erklärung.

Weiter heisst es im Sammler, Jahrgang 1813, Nro. 113. Seite 452: „Der als Virtuose auf der Flöte schon längst rühmlichst bekannte Herr Professor *Bayr* hat in der Erfindung eines neuen Instrumentes seine Verdienste um die Tonkunst vergrössert." Es gelang ihm durch Verlängerung der Flöte und Hinzufü-

gung von 8 Klappen einen Ton hervorzubringen, der das Mittel zwischen dem Bassethorn und der Flöte hält, einen Anklang von der Posaune hat, bis ins tiefe g und bis ins obere d auf eine von der Flote abweichende Art zu geben. Wir erwarten eine öffentliche Anwendung davon, er nennt es *Panaylon* (ganze volle Flöte), hat es nach seiner Angabe in Wien vom Instrumenten-Macher Koch bauen lassen; die Wirkung ist überaus angenehm und kräftig, die Behandlung mit keinen Schwierigkeiten verbunden, die nähere Bekanntmachung und das Fundament sind vom Erfinder unmittelbar zu erwarten.

Die Verlängerung der Flöte und Vermehrung der Klappen habe ich schon berichtiget, und ich erlaube mir desswegen auf das Zeugniss der Herrn v. *Ceccoli* und Baron v. *Knorr* mich berufen zu dürfen. Eine öffentliche Anwendung, nähere Bekanntmachung, ein Fundament *unmittelbar* vom Herrn *Bayr* wurde bisher vergebens erwartet. Das Folgende soll überdiess alles deutlicher machen.

Bald zeigte es sich, dass die Flöte mit diesem neuen g Fuss mit den vermehrten Klappen, unter den Nahmen *Panaylon* oder *Paneilon* *) (?) nicht so viele Gönner gefunden hat, als man sich Anfangs dachte; denn gerade mehrere Schwierigkeiten in der Behandlung sowohl, als der Umstand, dass man es nicht frey, sondern wegen der ungewohnlich langen und schweren Klappen durch ein am Kopfstuck befestigtes, um die linke Achsel zu nehmendes Schnürchen halten musste, hemmten das Emporkommen, und es war lange keine Rede mehr davon.

Doch noch immer auf meine erste Idee, und jeden hochst wahrscheinlich möglichen Vortheil für die Kunst bedacht, beschloss ich nach Musse im Jahr 1817 mit einer ganz anderen Stellung der Klappen, und den Vortheil cis, c, h, b und a (kleine Octave) schleifen zu konnen — ein Vortheil, dessen ich mich schon bey meinen *neuen Clarinetten* bediente — zugleich das Instrument *frey* halten zu können, den Tonumfang nur bis ins einschlussig a (kleine Octave) zu vermehren.

Der Versuch gelang mir ganz nach Wunsch, Herr *Bayr* war sehr damit zufrieden, bestellte solch einen Fuss, und ich habe seitdem schon über 30 solche Instrumente machen müssen, die sämmtlich eines jeden Abnehmers Beyfall erhielten.

Diess brachte das schon beynahe vergessene *Panaylon* wieder in Erinnerung. Herr *Bayr*, der sich schon seit der ersten Erscheinung des Instruments rühmlichst bemuhte, demselben einen ehrenvollen Eingang zu verschaffen, dessen Virtuosität sich darauf bey Concerten und mehreren Gelegenheiten erprobte, und die Aufmerksamkeit der musikalischen Welt dadurch noch um Vieles gewann, erhielt diessfalls wieder aufs Neue mehrere Aufragen.

Noch immer der ersten Idee anhängend, musste ich wieder seinem Streben nachkommen, und eine Flote nach dieser meiner neuesten oben angegebenen Erfindung mit den beyden Tönen gis, g (kleine Octave) machen. Seine Freude uber den glücklichen Erfolg war von der Art, dass er sich selbst das Modell ausbath, und es mit silbernen statt messingenen Klappen versehen liess, woraus sich doch nun einmahl ergeben dürfte, dass das *Panaylon* nun erst einen Grad von Vollkommenheit erreicht hat, deren es benöthiget war, um mehr gemeinnützig zu werden, und zwar durch Verfolgung meiner eigenen Idee, die mir vieles Studium, vielen Fleiss gekostet hat, wornach ich unmöglich so sehr tolerant seyn kann, jemand andern unverdient daran Antheil nehmen zu lassen, weil er vielleicht mehrere Mahle während der Arbeit über den Mechanismus mit mir gesprochen, ein Fall, der sich in meiner Werkstätte stündlich ereignet. So dürfte z. B. der bekannte Künstler Herr Friedlowsky sich als Erfinder meiner neuen vervollkommneten Clarinetten nennen, weil er nicht allein die gewöhnliche Scala verbessert, sondern die höhere noch immer seltene Octave durchaus nach drey Fingersetzungen sich eigen gemacht hat.

Mich musste es daher gewaltig befremden nach dieser Epoche, welche die Flote zuletzt erreicht hat, wo das *durch wen* und *wie* allen Flötenspielern Wiens bekannt ist, in diesem Jahre in der hiesigen musikalischen Zeitung Nro. 2. die Eingangs erwähnte Anzeige zu lesen: *das Panaylon, vom braven Flötenspieler Bayr erfunden, ist eine grosse Vermehrung des Umfangs durch tiefe Töne.* Wie diese Tradition Posto fassen konnte, will ich mir zu untersuchen jetzt nicht erlauben, da ich sowohl den Referenten hochschätze, als Herrn *Bayr* als Virtuose hoch achte; allein es sey mir auch gestattet in demselben Blatte nochmahl, und zwar offentlich zu erklären; dass ich *allein* es bin, der zuerst die Flöte mit dem Umfange bis g (kleine Octave) verfertiget hat, den Kunstleistungen des Herrn *Bayr* danke ich einzig und allein die ehrenvolle schon frühere Bekanntmachung dessen, doch hat er dieser meiner Erfindung ausserdem nur den Nahmen *Panaylon* gegeben, folglich bin ich *Vater* zu dem Kinde und Herr *Bayr* der *Pathe*, wozu ich mir auch aus vollem Herzen Glück, und von ferneren Missdeutungen mich verwahrt zu wissen wünsche.

Wien im Monathe April 1819.

Stephan Koch,
bürgl. Blas-Instrumenten-Macher

---

*) Die Etymologisten wollen bemerken, dass die Benennung Paneilon (πανειλον) nicht richtig sey, Panaylon ein *ganz vollkommener Flötenspieler* und Panaylos (Panaulos) eine *vollkommene allumfassende Flöte* oder Flote par excellence als neu *gestaltetes Wort* bedeuten möge.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG,
mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat.

Den 21ten April Nro. 32. 1819.

Monument für *Haydn* und *Mozart*.

Der Einfluss, den die Wohlthäter der Menschheit, oder diejenigen Genies, die durch seltne Schöpferkraft dazu beygetragen, das Leben zu veredeln und zu verschönern, auf ihre Zeitgenossen ausgeübt haben, ist zwar in seinen Wirkungen unvergänglich; zwar haben sich jene Seltenen durch ihre Werke selbst das bleibendste Denkmahl gestiftet, doch haben es alle Nationen und Zeiten für eine stillschweigende Verpflichtung erkannt, die Bewunderung und Verehrung ihrer grossen Männer, auch durch ein dauerndes äusseres Zeichen zu offenbaren, das ihren Sinn für hohe Verdienste auch den kommenden Geschlechtern verkünde.

Es war also weniger darum zu thun, den Manen jener Heroen, ein ihrer Unsterblichkeit wohl entbehrliches Prunkandenken aufzustellen, als dem eigenen Dankgefühl ein öffentliches Opfer zu bringen, und dem stillen aber unwiderstehlichen Gefühle der Huldigung eine edle Genugthuung zu bereiten.

Überschauen wir den Umkreis jener Denkmähler, welche unseren ausgezeichneten Männern die Würdigung ihrer Verdienste gestiftet hat, so können wir unmöglich ohne eine Gattung von Demüthigung und Scham, an *Haydn* und *Mozart*, diese zwey Grundsäulen der Tonkunst, erinnert werden; — Sie, mit ihren unerreichbaren Ansprüchen; sie, deren classischer Genius, uns und der ganzen Nachwelt eine Fülle, einen Born von unerschöpflichen Genüssen gewährt; sie, deren hohen Meisterschaft der grösste Theil der neuern Tonkünstler seine Bildung verdankt: *Haydn* und *Mozart* haben kein öffentliches Monument!!

Diese Erwägung würde eine herbe Mahnung an uns Alle seyn müssen, wenn man nicht annehmen könnte, dass es seither nur eines entscheidenden Aufrufs, eines Punctes bedürft hätte, um die unzähligen, weitaus verbreiteten Stimmen zu versammeln; eines Punctes, von welchem der ausdrückliche Vorschlag ausginge, und in welchem sich wieder alle Meinungen und Behelfe vereinigten, um die todte Idee sofort zum lebendigen Werk zu gestalten.

So sey es denn also ausgesprochen! Wir wollen Hand anlegen, den lang verschobenen Tribut zu entrichten, die grosse Verherrlichung zu vollführen!! Über das „*Ob*" kann keine Überlegung mehr eintreten; nur das *Wie*? *Wann*? und *Wo*? sind auszumitteln.

Die Unternehmung soll, wie wir gedenken, auf dem Wege der Subscription zu Stande kommen. Wir Gefertigte verbinden uns zur Unterzeichnung eines nicht unangemessenen Beytrages. Der Subscriptionstermin sey bis Ende dieses Jahres fest gesetzt. Zur Notirung der Beyträge ist bey uns ein eigenes Buch eingerichtet, in welches sich die Beförderer mit ihren Beträgen einschreiben, oder einschreiben lassen. — Ein Modell des Monuments wird im Laufe dieses Sommers zur Beurtheilung der Interessenten bey uns ausgestellt seyn.

Dass unser kunstsinniges *Wien* auch in Ansehung der Musik die Residenzstadt heissen möge, ist schon irgendwo sehr treffend gesagt worden; wir vermeinen demnach, dass es am analogesten sey, wenn der Plan zu einer solchen Unternehmung auch von hier seinen Ausgang nehme, um so mehr, da es Wien ist, wo Beyde lebten, ihre unsterblichen Werke erschufen, und wo auch die nichts verschonende Parze ihren Lebensfaden zerschnitt.

In dieser Ansicht wählen wir auf alle Fälle *Wien* selbst, vielleicht eine durch architektonische Vorzüge und besonders günstige Lage geeignete Kirche,

wo zugleich die alljährlichen Requien zu halten wären.

Zum Organ dieses vaterländischen Unternehmens aber *schlagen wir uns* (unter Mitwirkung einiger achtungswerthen Männer) lediglich *vor*; wir biethen uns im redlichsten Eifer nur an, und sind weit davon entfernt, uns aufdringen zu wollen. Wir haben nur die Erreichung des *Zweckes* vor Augen, und sind jeden Augenblick bereit, die Leitung der *Mittel* Jedem, der sich zu einer energischen Förderung verstehen will und kann, zu übertragen. Durch diese Erklärung wollen wir uns gegen jeden etwaigen Tadel der Anmassung verwahren. Aber ein Anstoss musste gegeben werden, eine Leitung muss seyn; jener ist geschehn, dieser unterziehn wir uns, weil wir uns vielleicht des Vertrauens, das sie bedingt, schmeicheln dürfen, gerne, und mit jener Liebe und Werkthätigkeit, die solch ein bedeutsames Vornehmen erheischt.

Wir gedenken, diese provisorische Einladung nicht nur für sich bestehend, in gedruckten Parthien zur weitern Kenntnissbringung zu verbreiten, sondern auch in die gelesensten in- und ausländischen Zeitschriften einrücken zu lassen. — Alle gemachten Fortschritte sollen dann, nach Massgabe ihrer Bedeutsamkeit bekannt gemacht werden, und in der Folge für die Theilnehmer der ganze Hergang des Unternehmens, die Liste der Beförderer mit ihren Beyträgen, die Abbildung des Monuments, in einer eigenen *Denkschrift* erscheinen, und diese in dem Monumente selbst auf die Nachwelt gebracht werden.

S. A. Steiner und Comp.
k. k. privil. Kunst- und Musikalien-Verlagshändler in Wien am Graben Nro. 612.

Antwort auf die Erklärung

des Instrumentenmacher Herrn Koch

in Nro. 31 dieser Zeitung (17. April 1819.) im Intelligenz-Blatt Nro. 2.

Nachdem einmahl schon die einfache Flöte mit zwey halben Tönen *cis* und *c in der Tiefe* vermehrt ist „durch Herrn *Potter* in *London*" so ist der Fingerzeig bereits vorhanden, eine Flöte gleich einer Brunnenröhre zu verlängern, und zu beklappen, dahero glaube ich, dass kein besonderes, *tiefes* und *grosses Studium*, dazu gehöre, den Umfang dieses Instruments noch zu vergrössern, und will also den Ausdruck des Herrn *Koch* für eine gewöhnliche *façon de parler* erklären.

Indem derselbe erzählt, dass Herr *Dressler* eine Klappe, ich aber deren *zwey* angegeben habe, so gesteht er auch zugleich, dass er nichts verfertigt habe, was nicht vorher ein Flötenspieler angab. Er würde sich auch ganz natürlich sehr übel dabey befinden, Instrumente zu bauen, um die sich Niemand bekümmert, weil sie Niemand brauchen kann. Es ist vielleicht einigen Musikliebhabern bekannt, dass meine Neigung für die tiefen Töne der Flöte ein rastloses Streben in mir erzeugte, dieselben aufzufinden, und es ist mir einiger Massen gelungen, denn der Künstler, welcher seines Instruments Mängel täglich zu bemerken Gelegenheit hat — wenn er anders nicht einer von denen ist, welche mit stolzer Selbstgenügsamkeit auf einer schon erlangten Stufe stehen bleiben — nur der ist im Stande die Vervollkommnung zu ahnen, die Ausarbeitung seiner neuen Ideen anzugeben, und zu betreiben. Ich nehme trotz dieser Behauptung an, dass Herr *Koch* auf seiner Seite auch zu rechter Zeit bisweilen nachgedacht haben mag, ob das Instrument der Flöte nicht noch besser seyn könnte, weil ich ihn zu den immer höher strebenden Meistern seiner Kunst zähle, doch habe ich durch meine Angaben ihn erst bestimmt, die Flöte bis ins tiefe *G* zu machen, die Klappen so zu ordnen, dass das *h* neben dem *cis* und *c* stehen müsse, damit die vier tieferen Töne mit dem rechten Daumen, und dem kleinen Finger der linken Hand zu nehmen sind.

Die Unkosten bey dem ungewissen Erfolg des ersten Versuchs, bestimmten mich, den von Herrn *Koch* angeführten Herrn von *Ceccoli*, der mein Schüler, und zur Verbesserung der Flöte beyzutragen geneigt war, zu bewegen, sich eine Flöte bis *G* verfertigen zu lassen, und er überliess mir die Besorgung derselben. Hierauf besprach ich mich mit Herrn *Koch* (leider waren keine Zeugen bey dieser und mehreren darauf folgenden Zusammenkünften) und ich bewog ihn zur Bearbeitung der gegebenen Idee. Er fand Anfangs grosse Schwierigkeiten, allein der neue Erwerbszweig bestimmte ihn meinem Wunsche nachzugeben. Wäre ich damahls so eitel gewesen wie Herr *Dressler*, auf alle neuen Klappen meinen Nahmen gestochen zu verlangen, so würde wohl nie mehr eine Frage gewesen seyn, wer der Erfinder des Panaylons ist. Die Kunst beschäftigte mich aber, und nicht die Eitelkeit. Herr *Koch* machte

sich an die Arbeit, und so wurde nebst dem Modelle der erste Panaylon für Herrn von *Ceccoli*, und nicht wie Herr *Koch* sagt, der zweyte verfertigt. Bald darauf bekam ich den meinigen, doch konnte ich die Schwierigkeiten nicht besiegen, die zum Theil das klanglose *g* und *gis*, zum Theil die gänzliche Unmöglichkeit des Schleifens der Töne verursachte. Die Verbesserung dieser Übelstände versuchte ich bey Herrn *Koch* vielmahls zu bewirken, aber immer vergebens, und ich besprach mich desshalb nun mit mehreren geschickten Mechanikern, doch auch diess war fruchtlos, bis mich der Zufall mit zwey jungen geschickten Männern, Nahmens *Ehrmann* und *Herzog* bekannt machte, die einen schönen Mechanismus erfanden, der noch bey mir zu sehen ist. Ich zeigte ihn Herrn *Koch*, worauf er erst ein neues Modell verfertigte, wobey die Klappen zum Schleifen eingerichtet waren. Seit der Zeit war dieses Instrument leichter zu behandeln, aber das *g* und *gis* sind immer noch schwache stumpfe Laute, die nur meine Brust etwas verstärkt hat. So weit ist diess werdende Instrument für jetzt durch die vielfache Bemühung des immer nachgrübelnden Spielers, worunter ich meine Wenigkeit verstehe, und durch die hierauf angeregte Thätigkeit des Meisters, der das *Klangreiche Holz bohren musste*, nun gediehen, und ich wünsche von Herzen, dass Herr *Koch* auch dieser Verbesserung und der des Schlusses der Klappen sich unterziehe, und von seiner Meinung abgehe, als ob die Gränzen der Flöte schon beym tiefen *a* sich befänden. So sehr ich und alle Flötenspieler Herrn *Koch* preisen müssen, dass er sich bereits viel Mühe gegeben, seine Instrumente zu verbessern, und so gewiss als ich die Erfindung des Panaylons für nichts Grosses halte, so wenig wird die Welt einen Instrumentenmacher für den Erfinder einer Flöte halten, die er nicht zu behandeln versteht. Der Steuermann des Schiffes, worauf *Columbus* nach Amerika gesegelt, ist doch nicht der Entdecker dieses Welttheils, und die Verfertiger der Fernröhre sind doch nicht die Kundigen des Sternhimmels — freylich muss man den grossen Herschel in London ausnehmen, der, wenn ich mich scherzhaft so ausdrücken darf, seine optische selbst gemachte Flöte, auch so meisterhaft zu blasen versteht.

Schliesslich danke ich Herrn *Koch* für die mir zugedachte Pathenstelle. Wie mancher Vater wäre froh nur Pathe zu seyn, wenn er sein ungerathenes Kind ansieht!

Bayr.

Correspondenz-Nachrichten.

Italien. Jänner und Februar 1819.

Carnevals-Stagione.

(Fortsetzung.)

Es bleibt ein unbestrittener Vorzug dieses jungen Mannes, der übrigens durch höhere Geistesbildung sich eben so sehr, wie durch Genialität auszeichnet, dass er über seine Producte mehr denkt, als die meisten Tonsetzer des Landes, dass seine Bemühung, dem Herzen und der Einbildungskraft Genuss und Befriedigung zu verschaffen, überall mit Dank erkannt werden müsse, und dass das Viele, was er hier zu Lande unmittelbar belebend, fördernd, bildend, wohlthuend für Künstler und löbliche Unternehmungen derselben thut, die allgemeine wärmste Erkenntlichkeit in Anspruch nimmt. Waren auch die früheren Ausstellungen seiner Producte im deutschen Vaterlande nicht immer vom Glücke begleitet, so lag es vielleicht in der jugendlichen Üppigkeit, welcher die reiche Phantasie wenig zur Feile übrig liess, und die somit weniger Rundung und Ordnung, als das denkende Publicum zu fordern berechtiget war, in dem Werke zugelassen hatte. Durch das halbe Decennium seines hierländigen Aufenthaltes hat er jedoch zur Freude der Tonkunst ein wissenschaftliches Interesse an ihr genommen, und, wie Referent durch den Umgang mit ihm und folglich aus Überzeugung bestätigen kann, nicht gemeine Kenntnisse und Ansichten in diesem Fache erworben. Hierzu kömmt noch der seltene praktische Vortheil seiner Reisen durch Deutschland, Frankreich, England, und Italien — welch letzteres er öfters und nach allen Richtungen durchwandert hat. Wer wird wohl nach so vielem Vortrefflichen, was man dort zu hören und zu benützen Gelegenheit hat, nicht auch, besonders bey so vielem geistigen Vermögen, strengere Forderungen an sich selbst machen wollen?

Ich will das Urtheil der Italiener nicht widerlegen; nur finde ich bey näherer Untersuchung, dass die Wahrheit hier, wie in tausend andern Fällen, nicht auf der Oberfläche, sondern etwas tiefer liege,

und dass es nicht bloss Pflicht der Kritik — wie erstere es wähnen — seyn könne, nur *das* zu berühren, *was* man leistet, sondern dass es eben so wichtig seyn muss, *dessen* zu gedenken, *was noch mangelt.*

Im Allgemeinen also zeigte sich *M.* als ein Mann von Kenntnissen sowohl im harmonischen als im technischen Theile seiner Kunst. Auch besitzt er Geschmack, die leichten, gefälligen, obschon nicht immer neuen Ideen gut zu verbinden, und zu behandeln. Eine solide und wirksame Benützung der Instrumente, und reiche doch nicht zwecklos neckende Beschäftigung des Spielers, sind offenbare Vorzüge des Werkes — dabey hat er den melodischen Theil nicht vergessen. Man darf es sich jedoch nicht verhehlen, dass auch er wie andere Componisten ein Freund von schäumenden Weinen, klingenden Prinzipalstössen der sogenannten grossen Instrumente sey. Wenn auch heut zu Tage der schöne Schein, der angenehme Reitz Alles ist, die Nahrung für Geist und Gemüth überflüssig scheint, wenn bey dem jetzigen Stande der Musikpraxis es selbst den talentvollsten Componisten gleichgültig ist, ob sie für das Herz, oder für die verfeinte Sinnlichkeit, oder auch nur für die gröbere schreiben, wenn nur der Effect des Händeklatschens dadurch erreicht ist — so darf unserm braven Landsmanne, der näher untersucht, und vertrautere Bekanntschaft mit den älteren Kunstwerken gemacht hat, *und nicht um Geld zu schreiben braucht*, diess keinesweges genügen; ja es hängt nur von seinem edlen Wollen ab, seine Muse einengender Fesseln des Tages zu entledigen, und in schöngemessenem Fluge zum Äther sich aufzuschwingen. Die Musik soll ja nicht — wie es leider heut zu Tage nicht mehr anders scheint — eine unbändige Furie seyn, welche den Erdkreis durchtobt, und nur mit sich fortreissen will, und überall Unordnung, Willkühr und Gesetzlosigkeit einzuführen strebt.

Möge diess Herr *Mayerbeer* im *rechten* Sinne nehmen, und überzeugt seyn, dass wir, seine Landsleute, ihn zu schätzen wissen, und, wenn auch entfernt, fortfahren, seine Geistesproducte mit Theilnahme zu würdigen. Zum Schlusse fügen wir daher nur den Wunsch noch bey, dass dieser gebildete Mann, welcher sich dem Allerheiligsten der Kunst so nahe befindet, die wenigen noch übrigen Schritte dahin sich nicht gereuen lassen möge — — denn *nur diess* ist der Weg zum ewigen Leben!

(Die Fortsetzung folgt.)

Miscellen.

Die Leitung des *italienischen Theaters* in *Paris* soll, wie es heisst, der beliebten Sängerinn in Venedig, *Josephine Fodor* übergeben werden.

Anekdote.

Man fragte einen jungen Mann:
„Sie spielen auch die Violine?"
Und er versetzt mit kecker Miene:
„„Zwar hab' ich's niemahls noch probirt,
„„Doch glaub' ich, dass es gehen wird.""

J. F. Castelli.

Musikalischer-Anzeiger.

Von folgendem höchst trefflichen Werke:

Le Clavecin bien temperé,

ou

Preludes et Fugues dans tous les Tons et Demitons,

du Mode majeur et mineur,

composé par

J. S. Bach,

2 Parties, 7 fl. 30 kr. C. M.

ist so eben eine ganz neue möglichst correcte Ausgabe im *Bureau de Musique* von *C. F. Peters* in Leipzig erschienen, und in *Wien bey S. A. Steiner und Comp.* (am Graben Nro. 612.) zu haben.

Wien, bey S. A. Steiner und Comp., Musikhändler.

Gedruckt bey Anton Strauss.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG,
mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat.

Den 24ten April Nro. 33. 1819.

Von den Meistersängern.

In einer Zeit wo der Krieg der Minnesänger auf der Bühne erscheint, kann man auch wohl einmahl der Meistersänger erwähnen, besonders da das Wort „Meister" in den Künsten eine solche anziehende Kraft besitzt, als der Magnet gegen das Eisen. Man thue nur die Augen auf, und sehe wie alle producirende und darstellende Geister mit so besonders organisirten Leibern versehen sind, dass man sie für Geschöpfe aus gegossenem Stahl halten sollte, denn wie sie das kleine Wort „Meister" gewahr werden, hängen sie so fest daran, und sind doch mit so unsichtbaren Fäden daran gebunden, dass man sie erstlich nicht wieder davon losreissen kann, und zweytens gar nicht einsieht, auf welche Art und Weise die Vereinigung dieser beyden Dinge zu Stande kam. Und herrscht hierin nicht die grösste Ähnlichkeit mit dem Magnet? die alten Meistersänger hatten die nähmliche *Caprice*, sie wollten Meister seyn und heissen, desshalb schufen sie sich aber Gesetze, welche sie als heilig betrachteten, und nannten dieselben ihre Tabulatur. Man sieht also hieraus, dass diese Leute wohl einsahen, wie nöthig es sey in einer Kunst, wie diese damahls ganz in der Kindheit liegende, nicht nach Willkühr zu verfahren, sondern aus der Summe des von ihnen als das beste und höchste erkannten, nun eine Sammlung von Regeln abzuleiten, welche ihnen zum Wegweiser dienten, und sie vor Abwegen warnen konnte, die man damahls als der Kunst nachtheilig und gefährlich betrachtete. Denn in einer so heiligen Beschäftigung als die Kunst wirklich ist, hat sich unter den rohesten Nationen, und in den Perioden sogar, wo man noch im Finstern tappte, immer schnell eine gewisse Idee gebildet, welche allen Zeitgenossen sich mittheilte, und die Erhabenheit und Würde der Sache deutlich aussprach.

Diese alten Meistersänger, hielten ihre Versammlungen, in denen sie solche künstlerische Wettkämpfe anstellten, als unsere heutigen Concerte seyn mögen. Doch waren dazu so viele Vorbereitungen und eine so strenge vorhergegangene Übung nöthig, dass in unseren Zeiten, wo alles öffentlich auftritt und singt, was nur — Füsse hat, mancher es würde haben bleiben lassen, sich bey ihrer Meisterzunft einschreiben zu lassen. Zu ihren Concerten machten sie gewöhnlich ihre Einladung auf folgende Art:

„Nachdem aus Vergunst von Einem Hoch-Edlen, Fürsichtigen, Hoch- und Wohlweisen Rath dieser Stadt allhier, den Meistersingern ist vergunnt und zugelassen, auf heut eine öffentliche Christliche Singschul anzuschlagen und zu halten, Gott dem Allmächtigen zu Lob, Ehr und Preiss, auch zu Ausbreitung seines heil. göttlichen Worts, derhalben soll auf gemeldeter Schul nichts gesungen werden, denn was heil. Schrift gemäss ist; auch sind verbothen alle Straffer und Reitzer, daraus Uneinigkeit entspringet, dessgleichen alle schandbare Lieder. Wer aber aus rechter Kunst das Beste thut, soll mit dem David- oder Schul-Kleinod verehret werden, und der nach ihm mit einem schönen Kränzlein.

Wer solches hören will, verfüge sich nach gehaltener Mittagspredigt zu *St. Catharinä*, so wird man anfangen."

Dieses war der Anschlagzettel der Meistersänger, welche grössten Theils gemeine Handwerksleute, Schmiede, Schlosser, Schreiner und andere Bürger, die aus Liebe zum Dichten und Singen sich in eine Gesellschaft vereinigten, und über ihre Einrichtungen und unschädlichen Absichten von den Kaisern theils Bestätigungen theils Freyheiten erhielten. So sagt *„Schilter* in seinem *Glossarium Teutonicum*, im dritten Bande seines *Thesaurus*" dessgleich *„Forkel"* in seiner Allgemeinen Geschichte der Musik.

Ein daselbst abgedruckter Brief des Magistrats

der Stadt Strassburg gibt deutlich zu erkennen, das Personen beyderley Geschlechts aus allerhand Ständen dabey waren. Auf der Jenaischen Universitäts-Bibliothek befindet sich, wie *Forkel* sagt, eine Handschrift, in welcher folgende als Meister genannt werden: *Pitterolff, Hofgart, Siegler, Sieghart, Graf von Helderungk, Peter Zwenninger, Friedrich von Schunenburgk, Graf Hermann von Barburgk,* u. a. m. Hieraus ersieht man, dass Leute vom hohen und niedern Adel sogar darunter waren.

Wir wollen einige von ihren Regeln und Gesetzen anführen. Es war verbothen *a*) zu hoch oder zu niedrig zu singen, welches sie *Mundiren* zu nennen pflegten, *b*) zwischen einen Gesang, ehe er beendigt ist, hinein zu sprechen. *c*) Veränderung der Töne, und das Singen der Melodie auf andere Weise, als sie ihr Meister gesungen hat. *) *d*) Falsche Melodie oder ganz unrechte zu singen. *e*) Falsche Blumen oder *Coloraturen* anzubringen, wodurch eine Melodie angegriffen und unkenntlich gemacht wird. *f*) Vor und Nachklang. Diess ist ein sehr wichtiges Gesetz und bezieht sich auf die reine Aussprache. Ein Vorklang hiess, wenn jemand im Anfang eines Liedes mit bedecktem Munde einen Klang oder Ton von sich gibt — was man heut zu Tage häufig beym Scala-Singen hört, wenn der Sänger statt „*A*" singt „*NnnA*". Nachklang war es, wenn nach ausgesprochenem letzten Wort noch ein Ton zu hören ist. *g*) Das Irrewerden. Hier biethet sich bey Betrachtung dieser Regeln ein reichhaltiger Stoff zum Nachdenken für den musikalischen Menschenfreund dar, und er wird gar nicht wissen, welcher von diesen trefflichen Regeln er den Vorzug geben soll. Auch wird ihn eine Art Lust anwandeln, diese Meisterzunft wieder aus der Vergessenheit hervor zu rufen, ihre Regeln einzuführen, ihre Belohnungen und Strafen anzunehmen, und was dergleichen lustige Dinge mehr sind. Zwar würde so ein Plan viele Gegner finden, denn jeder Mensch hat seinen Gegenfüssler auf dieser runden Erdkugel, welcher gerade unten, wenn er oben ist, oder oben wenn er unten ist; doch diess schadet nichts! Wir gehen weiter in Aufzählung der Eigenheiten der Meistersänger.

Wenn man ohne Fehler sang, hiess das „Glatt singen." Wollte jemand einen Meisterton machen, so musste er sich in Acht nehmen, dass seine Melodie nicht in die eines andern Sängers griff, auch mussten ganz andere Blumen und Coloraturen ersonnen werden, als in den anderen Meistertönen enthalten waren. Welche schöne Wirkung würde diess auf unsere Zeiten haben?

Wenn jemand an einem Orte lebte, wo keine Meistersänger-Gesellschaft war, und wollte ein neues Lied (oder Meisterton) machen, so musste er entweder reisen in eine solche Stadt, oder in seinem Aufenthalts-Orte sich einer Gesellschaft unterwerfen, deren Ausspruch die Schönheit, Richtigkeit und Echtheit seines Tons zuvor bestätigte. Diess kostete oft viel Debatten, ehe man etwas für vollwichtig anerkannte.

Solche Töne wurden nun ganz besonders benannt, sie hiessen: Rosmarien-Weise, Hön-Weise, Weiber-Kretzen-Weise, Blut-Weise, kurze Affen-Weise, Regenbogen-Weise oder gekrönter Ton Regenbogens.

Wagenseil in seinem Buch „von den Meister-Singen holdseligen Kunst Anfang" *pagina* 534 hat mehrere hundert solcher Töne und Weisen aufgezeichnet, deren Nahmen den Forscher des Alterthums überraschen und zu lustigen Vergleichungen zwingen mit unseren heutigen gekrönten Regenbogen-Tönen, und anderen Weisen.

Die Rangordnung ihrer Sänger war folgende: Wer die Regeln und Gesetze noch nicht völlig inne hatte, hiess ein Schüler; wer sie auswendig wusste, ein Schulfreund; wer mehrere Töne singen konnte, ein Sänger; wer neue Lieder auf alte Melodien machte, ein Dichter; und wer einen neuen Ton erfand, der allen Beyfall erhielt, und alle Proben bestanden hatte, derselbe hiess nun erst ein Meister.

Um diess alles recht gesetzmässig zu halten, und die Belohnungen und Strafen gerecht zu vertheilen, hatten sie ihre eigenen „*Merker*"; diese mussten die Fehler beobachten, anzeigen, und die Strafen benennen, welche die Gesetze darauf legten. Ferner hielten sie *Büchsenmeister*, welche die Casse führten. Denn man konnte zu ihren Singfesten durch ein kleines Eintrittsgeld Zutritt erhalten, welches zu nehmen sie kein Bedenken trugen, obgleich nur alle aus Liebe zum Gesang und der Dichtkunst sich damit beschäftigten; doch verwendeten sie das Geld gewöhnlich zu guten Anstalten in ihrer Meisterschule. Wer vortrefflich sang, und gegen die obigen Regeln nicht fehlte, der erhielt oft eine Davids-Krone, welche auch das Schul-Kleinod genannt wurde. Die

*) Meister heisst hier so viel als Erfinder, Tonsetzer.

zweyte Belohnung waren Kränze. Wie schön wäre es für die Singkunst, wenn solche Belohnungen noch ausgetheilt würden, und man Leute mit Davids-Kronen auf dem Haupte herum gehen sähe! Aber wie beschwerlich, und mit welchen Fatalitäten wäre es verbunden, wenn man die obigen Regeln halten sollte! Wer möchte der Merker seyn?

Mittags-Unterhaltung, gegeben von Herrn *Jos. Böhm* (Kärnthnerstrasse Nro. 1191) am 19. April.

Kunst-Genüsse, welche uns die vorzüglichsten Virtuosen bereiten, bleiben immer sehr interessant, wenigstens kann man, ihr Spiel (wenn auch nicht immer die Auswahl) betreffend, im Voraus überzeugt seyn, zufrieden gestellt zu werden. Das war auch hier der Fall, nur wäre es besser gewesen, Herr *Böhm* hätte die Unterhaltung mit einem neuen *Quartett* statt mit einem neuen *Potpourri*, und damit nicht gleichsam die Tafel mit einem Dessert eröffnet. Ferner spielte Hr. B. noch in einer neuen *Phantasie* und *Variationen* von Herrn *Moscheles* für *Pianoforte* (*Moscheles*) *Violine* (*Böhm*) *Clarinet* (*Friedlovsky*) *Violoncell* (*Linke*). Composition und Ausführung verdienten die ehrenvollste Würdigung. Den HH. *Barth* und *Giuliani*, ersterem in dem *Wachtelschlag* von *Beethoven*, letzterem in einer von ihm componirten *Polonaise* konnte der Beyfall der gewählten Gesellschaft nicht entgehen. Zum Schlusse spielte Hr. *Böhm* noch eine *Polonaise*. Herrn *Böhms* Violinspiel ist von trefflicher Schule und ausgebildetem Geschmack. Er spielte seine Compositionen mit anspruchloser Natürlichkeit, welche, mit seinen übrigen Vorzügen verbunden, den Kenner eben so anspricht, wie den Nichtkenner, und beyde in gleichem Masse wahrhaft erfreuet.

Correspondenz-Nachrichten.

Italien. Jäner und Februar.

Carnevals-Stagione.

(Fortsetzung.)

Unter den Sängern zeichnete sich Sgra. *Bassi-Manna* als *Semiramide*, Sgra. *Dalmani* (als *Satalce*, 1. *Soprano*) und Tenor *Bonoldi* vortheilhaft aus. Ich übergehe die wiederhohlte Bemerkung, dass Mad. *Borgondio* auch hier durch ihre Wortbrüchigkeit sehr fühlbares Unrecht — dem *Maestro* — der bereits das Meiste für sie im *Contralto* geschrieben, und dann für den *Soprano* transponiren musste, angethan habe. Der *Maestro* machte die Partitur der Sgra. *Bassi* — welche auch bey Hofe zum Handkusse zugelassen, und deren Portrait in Kupfer gestochen wurde, — unter der Bedingung zum Geschenke, dass nie anders davon Gebrauch werden sollte, ausser wenn sie die Rolle der *Semiramis* singen würde. Sgra. *Dalmani* erhielt einen kostbaren Ring vom Hofe zum Geschenk.

Florenz eröffnet den *Carneval* mit der Oper: *Bajazet*, die ungeachtet der Mitwirkung einer *Malanotti* nicht behagte. *I. Baccanali di Roma* von *Generali* war glücklicher, *Bertinotti* errang sich darin frische Lorbern.

Bologna hatte im *Teatro Marsigli* die Oper: *Clotilde* von *Coccia* auf der Scene. Sie gefiel anfangs wenig, in der Folge ging es besser.

Ferrara hatte ebenfalls die *Clotilde* mit wenig Erfolg auf der Scene. Aber der *Barbiere di Seviglia* machte Glück.

Rimini genoss ebenfalls eine magere Unterhaltung mit der Oper: *la Diligenza a Soygni* von *Mosca*, welche mehr als mittelmässig gegeben wurde. Der *Inganno felice* konnte die Wunde nicht lindern.

In *Siena* machten zwey Opern *furore*: nähmlich: *I. pretendenti delusi* von *Mosca*, und *Elisa* von *S. Mayr*.

Modena und *Macerata* hatten die *Cenerentola* auf den Bühnen, sie gefiel auf beyden.

Rom war durch diese *Stagione* eben nicht unfruchtbar an musikalischen Neuigkeiten. In *T. Argentina* eröffnete *S. Mayers*: *Danao* eine *lyrische Tragödie* (so wurde sie dort genannt): den *Carneval*. Anfangs glaubte man, dass die Gesellschaft, welche noch nicht gehörig eingeübt war, Ursache des Nichtgelingens gewesen, und erwartete von jeder nachfolgenden Vorstellung mehr Glück. Aber vergebens. Das Theater leerte sich von Tag zu Tag mehr, so dass man sich gezwungen sah, zu besseren Massregeln zu schreiten. Die Römer meinen, der *Maestro* habe seine Cantilene in dichte Nebel gehüllt, und keine *Bravour* der Sänger sey im Stande sich desselben zu entledigen, der einzige *Tacchinardi* schien wie eine Herbstsonne manchmahl durchzudringen. Die Sache verhalte sich aber, wie sie wolle, so haben die verflossenen Jahre wiederhohlt die von mehreren ausgesprochene Besorgniss über das Erkalten des *Mayer*schen Genius leider bestätigt. Die Verdienste *Mayers*, (als dramatischer Tonsetzer) seit 20 Jahren sind hierlandes wie überall anerkannt; dafür bürgen — ohne so vieler minder wichtiger zu

erwähnen, die Opern *Lodoiska*, *Telemaco*, *Lauso e Lidia*, *Adriano in Syria*, *Gli Sciti*, *Ginevra di Scozia*, *Argene*, *i Ministeri Eleusini*, *Ercole in Lidia*, *Alfonso e Cora*, *Gli Americani*, *Adelasia ed Alamo*, *i Cherusci*, *Roul de Crequis*, *Ifigenia in Aulide*, *la Rosa rossa e la rosa bianca* wodurch er sich im Gebiethe der *Serien* so ruhmvoll behauptete; eben so gültige Beweise lieferte er für die vorzugsweise Tüchtigkeit in der andern Gattung mit den komischen Opern in Farsen: *Un pazzo ne fa cento*, *il Secreto*, *l'Intrigo della lettera*, *Avviso ai maritati*, *che Originali*, *Amor ingegnoso*, *l'Ubbidienza per astuzia*, *L'Avaro*, *Labino e Carlotta*, *l'Accademia di Musica*, *la Locandura*, *l'Equivoco*, *L'Imbroglione ed il Castigamatti*, *i Virtuosi*, *le finte rivali*, *Elisa*, *Ni l'un*, *nè l'altro*, *Il vero originale*. *Amore non s'offre opposizione etc. etc.* — — Diese Werke sind ein Schatz für die jungen Tonsetzer, sie sind bis auf unsere neueste Zeit von allen gründlichen Compouisten als canonisches Buch in diesem Fache verehrt worden; man drang tief in das Wesen der dramatischen Wirkung ein, seine reiche Kenntniss der Harmonie, sein richtiger praktischer Blick, und die Bekanntschaft mit den Meisterwerken aller grossen Componisten haben ihm und seinen Werken unvergänglichen Ruhm bereitet! Aber — — der Gluthstrom der Phantasie, der Ätherflug der Ideen, die üppige Wollust des Gefühls — — sind nicht mehr! Eine gewisse Familienähnlichkeit, ja auch manche noch bestimmtere Rückerinnerungen an seine früheren Werke findet sich, wie es die ganze für Musik gebildete Welt bestätigt, schon seit mehreren Jahren in jedem neuen Producte. Hierzu kommt noch, dass er sich zur erzpatriarchalischen Secte — deren Oberhaupt nun *Rossini* ist, aus Grundsätzen nicht bekennen kann, da ihm einer Seits die Wärme eines genialen Bransekopfes, anderer Seits aber auch die Möglichkeit fehlt, gegen die natürlichen und positiven Musikgesetze zu handeln.

Doch genug hiervon! Es bleibt der Musikgeschichte vorbehalten, die Charakteristik dieses Meisters und den Einfluss seiner Werke auf den Opernzustand der neueren Zeit zu individualisiren.

In demselben Theater folgte kurz darauf die neue *Seria*: *Giulio Cesare nelle Gallie* von *G. Nicolini*.

Auch bey dieser Oper war der Anfang nicht gelungen. Mehrere Vorstellungen blieben ganz ohne Beyfall, obwohl die Kenner hie und da die vorzüglichen Stücke auszuzeichnen sich bemühten. Aber worin lag es? *Tacchinardi* war krank, Sgra. *Pasta* hatte ihren *Part* nicht inne, und Sgra. *Pellegrini* eine noch sehr junge Sängerinn, war nicht im Stande, das grosse Gebäude allein zu tragen. Man verzweifelte selbst noch bey der dritten Vorstellung am Gelingen — obwohl man von der Musik sehr ehrenvoll sprach.. Endlich kam *Tacch.* wieder zu Stimme, und drey neue Musikstücke (zwey grosse *Scenen* des *Cesare*, und ein *Terzett*) wurden gleichsam neu geschaffen, die früher obiger Ursachen wegen suspendirt werden mussten. Jetzt fing auch Sgra. *Pasta* an, ihre liebliche Stimme ganz ohne Furcht zu entwickeln, und wurde in jedem Musikstücke — besonders in der Arie des 2ten Acts mit Beyfall überhäuft, so wie *Tacch.* die Zierde der Gesellschaft, jeden Abend trefflich sang, seine *Rondo* des 2ten Actes zeichnete man am meisten aus.

(Die Fortsetzung folgt.)

Miscellen.

(Aus öffentlichen Blättern.)

Herr *Schortmann* aus *Buttstädt (Thüringen*, und zwey Meilen von *Weimar*) hat ein neues Instrument erfunden, welches allgemeines Aufsehen in der musikalischen Welt erregen dürfte. Man hört darauf den Ton der Harmonika, der Clarinette, des Horns, der Oboe, und den Bogenstrich der Violine in der höchsten Fülle und Reinheit. Das Instrument hat eine Tastatur, wie ein Pianoforte, verlangt aber eine ganz andere Behandlung. Die Töne werden durch gebrannte Holzstäbchen von verschiedener Grösse und Stärke hervorgebracht, die ein Luftzug bestreicht. Das Pianissimo gleicht genau den Tönen der Aeolsharfe. Vier Jahre hat der Erfinder an dem Werke zugebracht und gedenkt nächstens in Begleitung des als Tonsetzer bekannten Herrn *Theuss* aus *Weimar* eine Kunstreise damit zu unternehmen.

Nachricht.

Morgen Sonntags den 25sten wird die k. k. Hofsängerinn und Hofoperistinn *Anna Wranitzky*, die Ehre haben, um die Mittagstunde in dem k. k. kleinen Redoutensaale eine musikalische Akademie zu ihrem Vortheile zu geben.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG,
mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat.

Den 28ten April Nro. 34. 1819.

Über die Erfindung der Orgel.

Madame de Genlis berichtet uns in einer ihrer interessanten Erzählungen: *Les Chevaliers du Cygne, ou: la cour de Charlemagne,* über den Ursprung der Orgel folgende merkwürdige Begebenheit.

Giafar der *Barmecide*, ein Perser, war gewöhnlich mit seinem Vater, der ein äusserst kluger und erfahrner Mann war, auf Reisen, um die Seltenheiten seines Vaterlandes genau kennen zu lernen. In seinem 20. Jahre verlor er diesen seinen Freund und Lehrer, setzte aber dennoch zwey Jahre lang seine Reisen in Gesellschaft dreyer Brüder fort.

Er hatte immer mit Staunen und Neugier von der grossen Pracht des Califen „*Harun al Raschid*" zu *Bagdad* erzählen gehört, und die häufigen Erzählungen von dem Reichthum dieses Herrschers und von der Schönheit des Landes, veranlasste ihn nun mit seinen drey Brüdern sich dahin auf die Reise zu begeben.

Bey ihrer Ankunft in einem so fremden Lande suchten sie lange nach Menschen die ihnen interessant schienen, ihre Bekanntschaft zu machen, bis sie endlich einige Europäer von ihrem Alter zu ihren Freunden erwählten, und um mit ihnen recht oft zusammen zu seyn, in ein und dasselbe Haus sich einquartirten. Unter allen diesen jungen Männern war ein leidenschaftlicher Hang zur Musik, und besonders *Giafar* und seine Brüder waren sehr geschickt in der Kenntniss und Behandlung einiger Instrumente. Ein Umstand führte sie zu ganz besonderen regelmässigen musikalischen Zusammenkünften; denn sie waren in ihrer freyen und öffentlichen Religionsübung gehindert, und beschlossen desshalb in aller Stille ihre Bethstunden in ihrem Hause zu veranstalten, und da ihre geistlichen Lieder zu ihrer Erbauung zu singen. Indess die übrigen die Psalmen sangen, spielten immer zwey von ihnen auf den Instrumenten dazu die Begleitung; jedoch konnte diess nicht lange verborgen bleiben, denn die Fenster ihres Bethsaales gingen auf die Gasse, und so geschah es denn, dass das vorbey gehende Volk von Bagdad auf den Klang der Lieder aufmerksam wurde, in Haufen stehen blieb und ihnen zuhörte. Die Nachricht drang sehr bald zu des Caliphen Ohren, und der Religionseifer desselben ward dadurch in seiner ganzen Intoleranz rege gemacht, denn nun verboth er den Christen bey Todesstrafe sich zu versammeln und geistliche Lieder zu singen; jedoch stellte er einem jeden frey, für sich allein und einzeln so viel Lieder zu singen als er wollte, und als seine religiöse Erbauung erfordern würde. Giafars Geist, der durch diesen harten Befehl empört wurde, sann nun auf Mittel diesen Befehl zu umgehen, und seine grosse mechanische Fertigkeit und Geschicklichkeit, so wie seine Kenntniss vieler musikalischer Instrumente verhalf ihm bald dazu, diesen Endzweck zu erreichen. Er fasste nähmlich den kühnen Gedanken ein musikalisches Instrument zu bauen, das in seinem Klang alle anderen an Stärke und Schönheit überträfe, und noch obendrein den Vorzug hätte, dass man damit die menschliche Stimme ganz nachahmen könne. Unermüdet war nun sein Forschen, unzählig seine Experimente, und sein rastloser Geist wår so thätig, dass er sehr oft den Schlaf nicht achtete, sondern lieber in seinen Versuchen fortfuhr, weil die Freude des Erfindens, also der vorausgeahneten Schöpfung eines neuen Werks, das noch nicht seines Gleichen hat, von einer so bezaubernden Stärke und Gewalt ist, dass alles Streben und alle Kraft eines Menschen nur auf einen Centralpunct sich vereinigt, und die ganze Aussenwelt mit all ihren Freuden und Beziehungen vor seinen Augen in Schatten sinkt. Wir sehen diess an vielen unserer Erfinder, wie die Idee, welche uns oft ganz gering und unbedeutend erscheint, ihre ganze Seele erfüllt und so glühend durchdringt, dass

sie ihr ganzes zeitliches Glück daran setzen und alle Habe mit Versuchen verlaboriren und endlich — etwas ganz anderes erfinden als ihre Absicht war. Denn hier spielt der Zufall die bedeutendste Rolle.

Auch Giafar war unermüdet,* und liess sich durch kein Hinderniss irre machen, er war aber so glücklich in seinem Forschen durch den Erfolg belohnt zu werden; denn nach Verlauf von 6 Monathen gelang es ihm ein Instrument von ungeheurer Grösse zu vollenden, dem er den Nahmen einer Orgel gab, und die vielleicht darin eine Ähnlichkeit mit unserer heutigen Orgel hatte, dass sie durch Wind belebt wurde.

Er war entzückt über sein Werk, und machte gleich *die* Anwendung, dass er alle Morgen und Abende seinen Gesang damit begleitete. Da er das Instrument vor das Fenster gestellt hatte, so ward binnen wenig Tagen die Volksmenge wieder aufmerksam, und verklagte ihn beym Califen aufs neue als einen Verächter seiner Befehle, indem er schon wieder in seinem Zimmer Versammlungen hielte, bey welchen man den Klang sehr vieler Menschenstimmen vernommen hätte.

Der Calif entbrannte darüber im Zorn, und gab die strengsten Befehle die Christen bey ihrer nächsten Versammlung im Bethsaale zu überraschen, alle in Fesseln zu werfen, und vor die Stufen seines Thrones zu schleppen.

(Die Fortsetzung folgt.)

Wiener-Bühnen.

Theater nächst dem Kärthnerthore. Am 22. zum zweyten Mahle: *Der Wechselbrief*, Singspiel in einem Aufzuge nach *Planard*, Musik von *Bochsa*. Das Sujet ist ganz artig, mit französischer Leichtigkeit oder vielmehr Leichtfertigkeit durchgeführt. Es eignet sich mehr zu einem Lust-, als zu einem Singspiele, denn musikalische Momente biethet es eigentlich gar keine, weil die Seele nie bewegt ist. Die Musik von *Bochsa* ist helles, klares Wasser, das den Durst mehr erregt, als stillt, da selbst das Pikante durchaus mangelt. Sie treibt sich in den *beliebten* Formen zwischen den von Boieldieu, Isouard, della Maria u. a. gesteckten Pfählen herum, zeichnet sich durch Nichts aus, bewegt keine Hand und gibt dem Ref. nur anzuzeigen, dass sie da war. Die Aufführung war, wie die Aufnahme lau. Diese kleinen Opern sind überhaupt etwas Undankbares für Verfasser und Darsteller. Sind sie gehaltvoll und werden sie gut besetzt, so gibt man sie nur selten, damit die Sänger durch tägliche Leistungen nicht ermüden und selbst dann schenkt ihnen das verwöhnte Publicum wenig Aufmerksamkeit, weil es sie nur als Vorspiele des Balletes betrachtet. Sind sie nun wie der Wechselbrief, so wird in zwey Abtheilungen geschwätzt, auf der Bühne und im Parterre. Dem Singspiele folgte zum Vortheile des Herrn *Rozier* die erste Vorstellung *Ossian's*, neues Ballet von der Erfindung des Herrn *Aumer*, die Musik geordnet von Herrn *Kinsky*. Ref. gesteht, dass er sich den Sohn Fingal's nicht so vorgestellt, wie er ihn gesehen. Doch ist auch die Idee minder poetisch, verdient die Anordnung und die Auswahl der Tänze alles Lob, besonders ist das Terrain sehr sinnreich benützt. Mehrere *Pas*, *Ensemble*-Stücke und Gruppen im ersten Acte gefielen sehr, die Vision im zweyten ist etwas gedehnt und kühlt, aber das Schluss-Tableau macht alles wieder gut: es ist herrlich geordnet, fast magisch beleuchtet, überraschend durch Pracht der Kleidungen und Decorationen. Herr *Aumer* wurde drey Mahl, Herr *Rozier*, der sich sehr ausgezeichnet, früher und am Schlusse gerufen. Auch den Dlln. *Millière* und *Julie Aumer* wurde die wohl verdiente Ehre des Hervorklatschens. Die Musik hat sehr wenig Ausgezeichnetes. Herr *Mayseder* gefiel in dem Violin-Solo.

Theater an der Wien. Am 22. wurde die Oper *das unterbrochene Opferfest* gegeben, in welcher Herr und Mad. *Spitzeder*, er als Oberpriester, sie als Donna Elvira als neuengagirte Mitglieder auftraten. Mad. *Spitzeder* hat eine starke, helle Stimme von bedeutendem Umfange und viel Geläufigkeit, welche sie besonders in der Bravour-Arie aus *E-dur* (der schwersten die wir kennen) entwickelte und rauschenden Beyfall erhielt. Herr *Spitzeder* hat eine, besonders in der Tiefe angenehme Bass-Stimme. Beyde sind für diese Bühne eine gute Acquisition.

Von der übrigen Besetzung erwähnen wir vorzugsweise des Herrn *Jäger* und der Dlle. *Betty Vio*. Der Fleiss der letztern ist nicht zu verkennen, und bey fortgesetztem Eifer werden bald die hie und da noch sichtbaren Mängel verschwinden. Die Oper wurde im Ganzen *gut*, einzelne Stücke sogar *vorzüglich* gegeben, besonders lobenswerth war die Ausführung der Chöre. Die Damen *Spitzeder* und

Vio, so wie Herr *Jäger* wurde am Schlusse *verdienter Massen* vorgerufen.

Am 24. trat Dlle. *Kainz* vom Brünner Theater als *Clorinde* in Isouard's *Aschenbrödel* auf. Zu einem Gastspiele ist die Wahl dieser Rolle eben nicht die glücklichste, da die beyden Duetten mit *Thisbe* ihre Culminationspuncte sind und längeres Beysammenseyn und Einüben erheischen. Dlle. *Kainz*, wenn man anders nach dem ersten Auftreten, wo Befangenheit und Unbekanntschaft mit den Ortsverhältnissen die volle Entwickelung der Kräfte nicht zulassen, ein gültiges Urtheil über sie schöpfen kann, liess uns eine liebliche, umfangreiche, aber noch etwas schwache Stimme hören; sie hat eine gute Haltung, eine vortheilhafte Figur, ihr Triller ist lobenswerth, aber ihre Jugend hat noch manches der Kunst gegebene Wort zu erfüllen, und sie ist sehr sichtbar in ihrer Bildungsperiode begriffen. Mad. *Spitzeder* gab die Rolle der *Thisbe* und entsprach unserem vorigen Urtheile. Herr *Spitzeder* als *Montefiascone* war eher ein spanischer Don, als ein Italienischer Baron. Die übrige Besetzung ist bekannt; Herr *Jäger* zeichnete sich aus und musste die Romanze wiederhohlen; Herr *Seipelt* und Dlle. *Hornick* d. J. bewährten ihren Fleiss. Die Aufführung schwankte hie und da, doch war sie im Ganzen ziemlich gut.

Concerte.

Am 25. um die Mittagsstunde erfreuete uns Dlle. *Anna Wranitzky*, k. k. Hofsängerinn und Hofoperistinn, im kleinen Redoutensaale mit einer musikalischen Akademie. Den Anfang machte der erste Satz aus *Beethovens* genialer *B*-Symphonie, welche unter der Leitung des Herrn Hofcapellmeister *Umlauf* feurig und energisch vorgetragen wurde. Dann sang Dlle. *Wranitzky*, die von dem gewählten und zahlreichen Auditorium rauschend empfangen wurde, eine *Arie* aus *Rossini's* neuer Oper *Torwaldo* und *Dorliska*, und erntete durch ihren glänzenden Vortrag lärmenden Beyfall. Die *Arie* selbst erinnert sehr an Tankred, aus dem ein Satz fast sclavisch abgeschrieben ist. Darauf folgten die sehr braven Variationen (*C-dur*) von Herrn *Weiss*, für Flöte, Oboe und Trompette, vorgetragen durch die Gebrüder *Khayll*, welche auch hier ihren früher erworbenen Ruhm glänzend behaupteten. Die Concertgeberinn entzückte uns dann durch eine sehr liebliche Arie von *Generali*, welche sie statt des früher angekündigten und wegen Unpässlichkeit des Herrn *Barth* unterbliebenen Duettes sang, wurde lebhaft beklatscht und hervorgerufen. Herr *Friedrich Wranitzky*, spielte darauf die bekannten Violin-Variationen von *Rode* in *G-dur* auf dem Violoncelle, zeigte viel Fertigkeit und einen gebildeten Vortrag, und erhielt verdienten Beyfall, nur dürfte der Gedanke, dieses Stück durch die Verschiedenheit der Instrumente um eine Octave tiefer gemacht zu haben, manchen Widersacher finden, obwohl es nicht zu läugnen ist, dass sich dasselbe unter allen Violinpiecen zu dieser Verpflanzung am meisten eigne. Die Krone dieser überaus angenehmen Unterhaltung waren aber unstreitig die *Variationen* über den Troubadour, von Dlle. *Wranitzky*, den Herrn *Mayseder*, *Moscheles* und *Giuliani* vorgetragen und von den drey letztern auch verfasst. Die Concertgeberinn bewährte ihre Meisterschaft im einfachen, tiefgefühlten Gesange, der auch am besten zum Herzen dringt. Die Nahmen der übrigen drey Mitwirkenden nennen, genügt, um mit wenig Worten zu bezeichnen, dass die Composition effectvoll, der Vortrag überraschend brillant und ganz vorzüglich war. Das Publicum, von dem Ganzen zum Enthusiasmus hingerissen, zollte nicht allein jedem ins Besondere den lebhaftesten Beyfall, sondern verlangte durch wiederhohltes Klatschen zuerst die Concertgeberinn, dann die drey Künstler noch einmahl zu sehen, worauf es befriedigt den Saal verliess.

Musikalisch-declamatorische Abend-Unterhaltung, gegeben von Herrn *Joh. Sedlatzeck*, im Saale zum röm. Kaiser am 21. April.

B. Romberg's neues *Flöten-Concert* (*H-moll*) und *Variationen* für die *Flöte* über das Thema *God save etc.* von *Drouet* (dem Vernehmen nach instrumentirt von Herrn *C. Blum*, die *Adagio Variationen* von Herrn Freyh. v. *Lannoy*, die *Coda* neu dazu von Herrn *Moscheles* componirt) das erste eine meisterhafte Composition und von überraschender Wirkung, die zweyten brillant, sind von dem Künstler durchgängig sehr brav vorgetragen worden; die Ausführung der schwierigen Passagen war besonders lobenswerth, und man hatte hinlänglich Gelegenheit zu bemerken, dass Herr *Sedlatzeck* seit einiger Zeit in der Kunst bedeutende Fortschritte gemacht habe — die Fräul. *Ungar* und *Milani* trugen ein *Duett* von

Weigl allerliebst vor, die Begleitung am Clavier hätte delicater seyn können. Fräul. *Josephine Keill* spielte *Variationen* für das *Pianoforte* von Herrn *Payer* mit der nun schon mehrere Mahle gerühmten Kunstfertigkeit. Fräul. *Julie Schwarz* declamirte *Urians geographische Prüfung*, Gedicht von *Theodor Hell* mit vielem Beyfalle.

Correspondenz-Nachricht.

Paris. März.

Der Haupt-Balletmeister an der Oper, Herr *Gardel*, beym Publicum sehr beliebt, hatte nach einem beynahe 30jährigen Dienste das Recht, eine Benefiz-Vorstellung zu geben, es wurde *Racine's Athalia* und ein Ballet von *Gardel* dazu gewählt, in beyden erschienen die Hauptschauspieler des *Theatre français*, die ersten Sänger und Tänzer der Oper, somit bekam das Publicum hier den Genuss dieses Meisterwerkes in seiner ganzen Fülle. Die ohnediess hohen Eintrittspreise an der Oper waren zweyfach erhöht, und dennoch war am Tage der Vorstellung schon am frühen Morgen kein Billet mehr zu haben. Mehrere Billete wurden auf der Börse wie Wechsel, und zwar einige zu 50 bis 100 Franken verkauft. Die Darstellung war entzückend. Das *Theatre français* und die Oper beschlossen die Vorstellung mit eben der Pracht zu wiederhohlen, und drey derselben haben zusammen die Summe von 55,000 Franken eingetragen. Die *Gossec*'sche Musik ist der classischen Poesie nicht angemessen (die von *Schulz* und *Vogler* zu den Chören verfertigte Musik scheint hier nicht bekannt zu seyn) und man nährt allgemein den Wunsch, es möge sich ein anderer grosser Opern-Componist daran versuchen.

M i s c e l l e n.

(Aus öffentlichen Blättern.)

Der in der *Baumgartnerischen* Buchhandlung zu *Leipzig* erschienene *Katechismus der Musik* ist von einem Manne (Herrn *C. F. Michaelis*) bearbeitet, der durch mehrere gediegene Abhandlungen über musikalische Gegenstände seinen Beruf zu dieser Arbeit hinreichend bewiesen hat. Dem Werkchen liegt ein englisches Original zum Grunde, wie in der Vorrede erwähnt ist.

Die *Literary Gazette* enthält in den letzten Nummern des vorigen, und in den ersten des gegenwärtigen Jahrganges einen Aufsatz über *den Zustand der Musik in England*. Nach demselben ist jener der *Kirchenmusik* in den Landkirchen beklagenswerth; in den meisten fehlen Orgeln. Die Beschaffenheit des musikalischen Unterrichts, selbst in *Cambridge* ist eben so traurig, die Chor-Schüler haben kaum 4 oder 5 Stunden die Woche. *Neues* wird ihnen nicht einstudiert, weil — diess viel Zeit fordert. Der Professor der Musik hat gar keinen Gehalt, dafür darf er nach Belieben Concerte geben, auf seine Anempfehlung werden die *Doctoren der Musik* vom akademischen Senate erwählt, er zieht dabey Sporteln, die sich Meldenden werden nicht verworfen, wodurch nicht selten die trivialsten Menschen zu dieser Würde gelangen. — Es ist Ton geworden in jeder Familie ein Pianoforte zu haben, und einen Lehrer zu bezahlen. Jeder will etwas Clavier, etwas Harfe klimpern. Wer ein Sonatchen spielen oder ein Ariettchen ohne auffallende Fehler singen kann, hält sich berufen, Unterricht in der Musik zu ertheilen. Durch solche Lehrer wird natürlich oft das grösste Talent untergraben, die Theilnahme für ausgezeichnete Künstler verringert, durch sie werden leichte oberflächliche Compositionen nöthig, welche das Bisschen Geschmack vollends zu Grunde richten. Man muss von dem jetzt wieder eröffneten Verkehr mit dem festen Lande das Beste erwarten. Vielleicht lassen sich aus dem Enthusiasmus, mit dem jetzt *Mozarts* Opern hier aufgenommen worden sind, Hoffnungen fassen, wiewohl es *Mozart* so gehen kann, wie *Händl*, und aus Mangel an gründlichem Studium solcher Werke Nutzen nie bleibend wird. Auch aus den engern Vereinigungen von Musikfreunden, zu denen die philarmonische Gesellschaft (welche für Symphonie-Musik viel leisten soll) das rühmlichste Vorbild gegeben hat, darf der Verehrer der Kunst nur vielleicht Gewinn für die Zukunft erwarten.

Wien, bey S. A. Steiner und Comp., Musikhändler.

Gedruckt bey Anton Strauss.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG,

mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat.

Den 1ten May | Nro. 35. | 1819.

Über die Erfindung der Orgel.

(Fortsetzung.)

Den nächsten Morgen übte Giaffar seine fromme Erbauungslust, und sang zu seiner Orgel in grösster Andacht, als mit einem Mahle viele Menschenstimmen vor seiner Thür wüthend die Eröffnung derselben verlangten, und sie einzubrechen drohten, wenn nicht schnell dem Befehle des Califen gehorcht werden würde. Giaffar verschloss ganz ruhig seinen Orgelschrank, öffnete die Thüre, und sah nun die wüthende Menge hereindringen, und staunend in seinem Saale sich umsehen und nach den anderen Christen suchen, welche sie hier versammelt vermuthet hatten. Auf des Anführers Befehl seine Mitschuldigen anzuzeigen, antwortete Giaffar, dass er gar keine habe. Hierauf drangen die Bewaffneten durch alle Seitengemächer und Gänge, in voller Verwunderung, dass sie keine menschliche Seele fanden, und gingen in ihrer Unwissenheit stets vor der Orgel vorüber, in der sie gar kein musikalisches Instrument vermutheten, besonders weil Giaffars Empfindungsgeist die Pfeifen versteckt, und dem ganzen eine schrankähnliche Form gegeben hatte. Da alles Suchen vergeblich war, so schleppte der Anführer den Barmeciden von seinen Kriegern umringt vor den Thron des Califen. Harum al Raschid betrachtete ihn lange schweigend und mit furchtbarem Ernst in seiner Miene, doch verwandelte sich derselbe über Giaffars Unbefangenheit und sichtbare Seelenruhe plötzlich in Staunen: „Thörichter Jüngling!" so redete er ihn endlich an, „warum schätzest du dein Leben so gering, dass du meinen Befehlen ungehorsam bist?" Giaffar antwortete „Herr! der Anblick eines strengen und gerechten Richters beruhigt die verkannte Unschuld!" — „Aber, erwiederte der Calif: „ich habe selbst den Schall mehrerer Menschenstimmen und Instrumente gehört, denn ich stand selbst unter deinem Fenster, und doch hat man deine Brüder nicht aufgefunden! Wo sind sie?"

Auf seine Antwort, dass er keine Versammlung gehalten, sondern ganz allein gewesen, erwiederte Harum: „Jüngling, deine Bildung gefällt mir, deine Jugend erregt mein Mitleiden, ich will dich begnadigen, aber sey aufrichtig, und zeige deine Theilnehmer an. „Du würdest den Niederträchtigen nicht begnadigen, sprach Giaffar, der seine Freunde verrathen konnte."

„Wohlan, so sollen alle Christen noch heute in Ketten und Banden geworfen werden!" schrie der erzürnte Fürst. Giaffar entgegnete: „Diess würde doch nur einige Stunden dauern, denn ich würde sie wieder befreyen. Überzeuge dich Herr, und lass den verschlossenen Schrank aus meiner Wohnung hierher tragen, ich werde ihn öffnen und damit zugleich das Licht deiner Augen, denn du wirst meine Unschuld in Klarheit daraus hervorgehen sehen!"

Stumm und staunend sandte Harum seine Sclaven ab, liess den Schrank in seinen Pallast bringen, und hohlte seine Schwester die Prinzessinn „*Abassa*", der er die wunderbare und geheimnissvolle Geschichte erzählte, und welche dadurch eben so sehr als er zur Neugierde gereitzt wurde, dass sie in ihn drang, bittend, er möge sie doch Zeuge seyn lassen, wie diese Sache sich entwickeln würde.

Sie traten in den Saal als eben Giaffar mühevoll beschäftigt war, den Mechanismus seines Werks, der wohl damahls sehr unvollkommen seyn mochte, in Ordnung zu bringen. *Abassa* warf einen Blick auf den Jüngling, der durch sein räthselhaftes Wesen und durch seine Standhaftigkeit schon im voraus ihr Herz zur Theilnahme gezwungen hatte, und nun einen doppelten Fürsprecher bekam, indem seine Jugend und anmuthige Gestalt sich auch den Beyfall ihrer Weiblichkeit zu erringen das Glück hatte. Sie war in einen langen durchsichtigen Schleyer gehüllt,

der ihr Gesicht so verdeckte, dass man nur die leuchtenden Flammen der Augensterne erblicken, und die reitzende Fülle und Schönheit ihrer hehren Gestalt ahnen konnte. Auch der Barmecide ward heimlich ergriffen, so dass er beynahe bey dem Gedanken davon vor Furcht des Tyrannen geschaudert hätte. Er fasste sich, bath ehrfurchtsvoll um Erlaubniss sich vor den Schrank setzen zu dürfen, eine Gnade, die wohl nicht leicht einem Sterblichen vergönnt, von dem Califen aber freundlich gestattet wurde. Harum setzte sich auf seine Kissen und an seine Seite die reitzende Prinzessinn.

Als Giaffar zu spielen begann — wer beschreibt das freudige Staunen des Califen und der schönen Abassa? Diese Erscheinung brachte ihn in solches Entzücken, dass er mit Geberden des freudigen Staunens sich erhob, und dem Schranken näherte, aber mehr noch bebte die gefühlvolle Abassa in ihrem Innern, weil die Bewunderung der grossen Kunst und Talente ihr Herz mit weit höherer Freude erfüllte, als vorhin die einnehmende Gestalt des Barmeciden nur ihre Sinnlichkeit ansprach. So unvollkommen der Klang seyn mochte, so war sie doch von der bewundernswürdigen Wirkung eines unscheinbaren Mechanismus so ergriffen, dass sie das Zauberreich aller Harmonie schon vor ihrer Seele geöffnet glaubte, und alle Eindrücke empfand, deren die vollendetste Musik auf die Seele des Menschen, besonders aber die der zarten, in stiller Ahnung lebenden Jungfrau fähig seyn würde. Heimlich schwur ihr Herz dem Jüngling Liebe, und sich den Besitz der seinigen, es koste, was es wolle.

Der Calif drang nun mit tausend Fragen in den Jüngling, und verlangte alle Erklärungen über das Wunderwerk, welche der frohe Barmecide in seinem stolzen Bewusstseyn ihm auch grössten Theils gewährte. Er bewunderte den Mechanismus in seinen kleinsten Theilen, und war von dem grossen Erfindungsgeiste und den Kenntnissen des Jünglings ganz ergriffen. „Und dieses Werk erfandest du" rief er in Begeisterung. Giaffar antwortete stolz: „Um die Strenge deiner Befehle zu mildern!" Stumm, und die Grösse des freyen Geistes ehrfurchtsvoll anerkennend, wandte sich nun Harum zu seiner Schwester, um ihre Meinung zu vernehmen. Aber wie staunte der Jüngling als er die hehre Gestalt sich voll Anmuth erheben sah, und eine Stimme zu seinem höchsten Gunsten sprechen hörte, die allen Reitz weiblicher Anmuth und harmonischer Schönheit in sich vereinigte. Sie bath so liebevoll für den Jüngling um Gnade, und jedes ihrer Worte wusste so treffend die Vorzüge dieses freyen und durch solche Talente über andere erhabnen Jünglings ins Licht zu stellen, dass der Barmecide sich in einer Lage befand, die durch ihr Ausserordentliches alle in seinem Innern schlafenden Gefühle erweckte, und seine Seele mit einer Spannkraft erfüllte, welche ihn über alle bisher ertragenen Leiden erhob, und tausendfach belohnte. Sie bath in bestimmten Ausdrücken ihren Bruder, dass er den Jüngling nun, statt zu bestrafen, fürstlich belohnen möge. Harum war zu sehr von Bewunderung durchdrungen, als dass er sich der natürlichen und schönen Gefühle hätte erwehren können, die nun an die Stelle seines Zornes traten, und ihn zu dem Entschlusse führten, den Jüngling grossartig zu belohnen, und seine Brüder in ihrer andachtsvollen Übung ungestört zu lassen. Aber er that noch mehr, denn er nahm den kunstvollen Mann in seinen Pallast, und stellte die Orgel als seine grösste Seltenheit und Merkwürdigkeit in einem prächtigen Saale auf; denn er hatte beschlossen, die Kunst von dem Barmeciden zu erlernen, es koste was es wolle *)!

Schon in diesem Augenblicke war der geheimnissvollste und heiligste Bund zwischen zwey Herzen geschlossen, welche das höchste moralische Gefühl, das der Anerkennung hoher, geistiger Vorzüge so zu entflammen wusste, dass sie schon im Stillen die Möglichkeit ahneten, wie sie Kraft und Wille unterstützen würde, die furchtbaren Schranken der Convenienz zu übersteigen, und sich ihren gegenseitigen Besitz zu erringen. Ein kühner Gedanke, den die zauberische Macht der sinnlichen Reitzbarkeit gewiss nicht so gewaltig belebt haben würde, als diess viel mächtigere, geistige Princip zu vollbringen im Stande war.

(Der Beschluss folgt.)

Correspondenz-Nachrichten.

Italien. Jänner und Februar.

Carnevals-Stagione.

(Fortsetzung.)

Das Schicksal der Oper war nunmehr entschieden. Haben auch die ersten Eindrücke manche übel-

*) So weit folge ich der Frau v. *Genlis.*

launige Äusserung verursacht, so zögerte man bey der completen Herstellung keinen Augenblick das Geschrey der Dissentirenden Partey zum Lobe des *Maestro* zu überbiethen, welch letzterer in dem Beyfalle der Römer — die von jeher ein Probierstein für die Güte eines musikalischen Productes waren, die Bürgschaft seines Ruhmes erneuen sah. Es ist aus dem früheren bekannt, das *Nicolini* unter die wenigen Tonsetzer gehört, in denen das Studium alter Classiker eine höhere geistige Richtung, und deren schöne Äusserungen schuf, und sichtbar befördert. Er sucht das *denkende Publicum*, nicht die *schale Menge* zu gewinnen; und hätte Italien mehr Männer seines Gleichen, so würde dem immer weiteren Umsichgreifen der Oberflächlichkeit wohl ernstlich gesteuert werden können. Im Gefühle eigener Kraft verschmäht er jede ausserwesentliche Zierde von Andern oder von dem verdorbenen Zeitgeschmacke entlehnt, obwohl er durch derley *Bonbonerien* eine unabsehbare Menge unmündiger Enthusiasten ins Interesse ziehen könnte, sein Gesang ist immer nur schöne Declamation und sein artistischer Gehalt lange schon ausgesprochen. So wie er hierin keinen Nebenbuhler scheut, so gewiss ist es, das er, was schöne und richtige *Cantilene* im strengeren Sinne, anlangt, heut zu Tage von Niemand übertroffen wird. Seine ausgezeichnete musikalische Erziehung (welche er früher unter *Filippo Macedone* und in der Folge durch 7 Jahre im *Conservatorio S. Onofrio* zu *Neapel* unter *Giacomo Insanguine* und *Cimarosa* erhielt) legte er seit dem Jahre 1793 mit hundert gewichtigen Proben an den Tag. Wer weiss es nicht, dass ein *Marchesi*, ein *Crescentini*, *Velluti*, eine *Billington*, *Catalani*, *Silva*, *Bertinotti*, ein *David*, *Braham*, andere zu geschweigen, seine *Cantilene* vor jener aller übrigen Meister auszeichneten? Mussten diese grossen Sänger auf den *Maestro*, während dieser sich bemühte, ihren Ruhm zu verherrlichen, nicht wieder bildend zurückwirken?

So viel ich mich entsinne, kennt man in Wien von diesem Meister nächst dem *Quinto Fabio* nur den *Trajano* in *Dacia* — für den *Carneval* 1807 in *Rom* geschrieben — diese Oper erreicht jedoch bey weitem nicht seinen *Artaserse* (1795) seine *Clemenza di Tito* (1797) für *Crescentini* seinen *Bruto* (1798) für *Marchesi* und *David*) *gli Sciti* (für *Bilington*) *il Trionfo del bel Sesso* (für Sgra. *Storace* und *Braham*) *i Baccanali di Roma* (1801 für Sgra. *Catalani*) *la Selvaggia* (1803 für *Velluti* und *Bertinotti*) *Coriolano* (1809 für *Velluti*) *Dario Istaspe* (1810 für *Nozzari*) *Balduino* und *Carlo Magno* (für *Velluti*). Es wäre eigens merkwürdig, seinen musikalischen Charakter zu individualisiren, da er es wirklich in hohem Grade verdient, der Nachwelt aufbehalten zu werden. Doch mehr über ihn bey einer andern Gelegenheit.

Im T. *Valle* gefiel die neue Oper: *il Contracambio* von *Cordella* angeblich einem Schüler *Paesiello's*. Die Musik soll sehr leicht und verständlich seyn, und dabey lebendigen, frischen Geist verrathen. Genug sie erhielt sich gegen einen Monath auf dem Repertoir, und verwöhnte das Publicum so sehr, dass die darauf folgende geräuschvolle *Gazza ladra* von *Rossini*, ungeachtet sie mehrere ganz vortreffliche Musikstücke hat, keine Wirkung machte, und eben so zum *Contracambio*, wie im T. *Argentina*, vom *Aureliano in Palmyra* (den man zur Abwechslung des *Cesare nelle Gallie* reproduziren wollte) zu *Nicolini's* Oper wieder zurückkehren musste. Die *prima Donna Mombelli* — aus meinen früheren Berichten rühmlich bekannt, so wie der Tenor *Rubini* und Bass *Ambrogi* hatten die Hauptparte.

Neapel. Ohne die Zwischenopern zu erwähnen, die bereits öfters aufgezählt und gewürdiget worden, verdienen in dieser *Stagione* zwey neue Werke meiner Erörterung. Die Oper, welche *Rossini* für *S. Carlo* schrieb, ist die aus mehreren Anzeigen dem Nahmen nach bekannte lyrische Oper: *Ricciardo e Zoraide*, Dichtung vom *Conte Berio*. Ich habe im letzten Berichte eines Briefes erwähnt, der ihm durch *Cimarosa* aus dem Elysium zugekommen, und für *R.* sehr schmeichelhaft ist. Jetzt wollen wir jedoch diess liebliche Tongemählde, abgesehen von den durch poetische Ferne erzeugten und genährten Phantasiegeburten nach seinem *wahren*, *inneren* Werthe darstellen.

Es gehört unter die vorzüglichsten und überraschendsten Erscheinungen der Zeit, dass dieser Mann, aus dessen Vorzügen und Fehlern gleich belehrende Resultate für das Musik-Studium hervorgegangen sind, nach so vielen Missgriffen endlich die *wahre* Idee über die Natur der Oper auf eine Art factisch dargelegt hat, dass ihm dadurch unter allen heutigen Componisten Italiens ohne Bedenken der Kranz der Apoteose zuerkannt werden muss. Nicht unmündige Enthusiasten, und unberufene blind verherrlichende Schmeichler sind es, welche *Rossinis* Lobredner geworden sind; sondern der Beyfall und das begeisternde Zeugniss der Männer von Einsicht,

und geprüfter Redlichkeit ehren diess Werk, welches bis auf einige auf Zufälligkeiten beschränkte Ausnahmen unmittelbar an das möglichst Vollkommenste dieser Gattung angereiht werden kann. R. hatte also fast in allen Gattungen der Oper Prototype geliefert, wenn er auch nur *eine Buffa* mit dem *Barbiere di Seviglia*, *eine Seria* mit dem *Othello*, und nur *eine* lyrische Oper mit *Ricciardo e Zoraide* der Welt nachgelassen hätte. Wie wichtig und lehrreich wäre es für die Musikgeschichte, wenn wir, wie Forkel an einem Orte bemerkte, die Nachrichten vom Leben solcher Tonsetzer, der Art ihrer Bildung, ihrer Muster, ihres Styles, Reichthumes an Modulationen, Gebrauches neuer Intervalle, melodischer, und rhytmischer Wendungen, ihrer Eigenheiten des Vortrages aufgezeichnet, und durch kritische Vergleichungen geläutert besässen? Wäre diess nicht die wichtigste und nützlichste Anwendung der theoretischen Tonkunst?

Um aber Weitläufigkeiten abzukürzen, wende ich mich unmittelbar an die Oper selbst, vorausschickend, dass der verständige Dichter wirksam den Vorzügen der Scene, Musik und Poesie zu huldigen wusste.

Der höchste Vorzug der Musik besteht darin, dass sie so gefällig und ausnehmend natürlich ist, dass sie in *Neapel* allgemein und überall gesungen wird, während die Kenner den Schatz von melodischer Wahrheit und Kraft bewundern, der darin verborgen liegt, und der immer mehr hervorleuchtet, je schärfer man das Ganze ins Auge fasst.

(Die Fortsetzung folgt.)

Musikalischer Anzeiger.

Wien, bey S. A. Steiner und Comp., Musikhändler.
Gedruckt bey Anton Strauss.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG,

mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat.

Den 5ten May   Nro. 36.   1819.

Über die Erfindung der Orgel.

(Beschluss.)

Harum begann nun in seines launigen Eifers ersten Wallungen sich der Untersuchung des Werkes so zu widmen, und nebenher zu versuchen, wie man ihm gesetzmässig Töne entlocken könne, dass er in kurzem es müsse weit gebracht haben, wenn nicht hier wieder die Ohnmacht solcher plötzlichen Begeisterung sich eben so schnell bewiesen hätte, denn er war zu wenig vorgebildet, und die Mühe war ihm zu mühsam. Desshalb verschenkte er die Orgel an die Gesandten Carls des Grossen, welche sich damahls an seinem Hofe befanden, und befahl ihnen sie ihrem grossen Herrscher mitzubringen, weil er in der Überzeugung schwebte, dass zu solcher Cultur der Künste nur allein sein Land sich könne erhoben haben, und darin seinen höchsten Stolz fühlte. Jedoch hatte in Italien und den Niederlanden indessen die *Wasserorgel* der Alten schon längst den Keim des Forschungs-Geistes geweckt, und allerhand kleine Veränderungen daran hervorgebracht. Aber keiner der Erfinder scheint es doch zu solcher Celebrität gebracht zu haben, als gerade der Barmecide; denn die Geschichte thut erst nach Carl dem Grossen wieder Erwähnung von einem Presbyten Nahmens „*Georgius*", der aus Venedig kam und sich zu „Ludwig den Frommen" begab. Diesem rühmte er sich als einen Sachverständigen in dieser Kunst, und ward mit dem Vertrauen beehrt, dass ihn der Kaiser nach Aachen sandte, und Befehl gab, diesem Künstler alles zu verabreichen, was er zum Bau einer Orgel verlangen würde.

Nigellus, ein Geschichtschreiber des Lebens Ludwigs des Frommen aus dem 9. Jahrhundert, gedenkt dieser Orgel in einem lateinischen Gedicht.

Ein anderer Geschichtschreiber „*Dom Bedos de Celles*" sagt in seinem Buche „*Facteur d'orgues*" im vierten Bande, dass diese Orgel auch nur eine Wasserorgel gewesen sey, und citirt eine Stelle aus Eginhards Werke; *de translatione et miraculis S. S. Marcelli et Petri.* Dieselbe sagt: „*Hic est Georgius Venetius, qui de patria sua ad imperatorem venit, et in Aquensi palatio Organum, quod graece hydraula vocatur, mirifica arte composuit.*"

Walafr. Strabo erwähnt aber eine andere Orgel, die in der Kirche zu Aachen stand, und die erste gewesen seyn soll, welche Bläsebälge hatte, und ohne Wasser regiert werden konnte. Denn die immerwährende Feuchtigkeit, die die inneren Theile einer Wasserorgel stets benetzen, und dem Verderben aussetzen musste, war die Triebfeder, welche die Mechaniker aneiferte, auf einen anderen Organismus zu sinnen.

Merkwürdig ist es, dass die Deutschen in der zweyten Hälfte des 9. Jahrhunderts schon Orgeln von ziemlicher Vollkommenheit, und Spieler von grosser Fertigkeit hatten, ohne eine Spur zu entdecken, wie sie zuerst mit dem Baue derselben bekannt gemacht, oder auf dessen Vervollkommnung geleitet wurden.

Ein Italiener „*Zarlino*" erzählt, dass die Orgeln unserer Art? — aus Griechenland, durch Ungarn nach Deutschland gekommen seyen, und zwar zuerst in Bayern ihre Aufnahme gefunden hätten. Er benachrichtigt uns, dass in München in der Kathedralkirche eine gestanden habe, deren ungeheure Pfeifen ganz aus einem Stück Buchsbaum seyen gebildet gewesen.

Abgesehen von dieser auf keine Beweise gestützten Behauptung, so weiss man, dass Deutschland schon am Ende des 9. Jahrhunderts, und vorzüglich Bayern im Stande war, Orgelbaue und Spieler nach Italien zu senden; es erhellt also hieraus ganz deutlich, dass diese Gegend schon länger im Besitze dieser Kunst gewesen seyn muss.

Aus allen Nachforschungen ergibt sich, dass

der Gebrauch des Wassers bey der Orgel eigentlich nur ein Abweg, eine Verirrung des menschlichen Geistes war, weil die sogenannten „*pneomatischen*, mit Windladen versehenen, früher in vollkommener Art vorhanden waren, und weil durch allzuvieles Grübeln und Experimentenmachen oft der Mensch bey Erfindungen den Krebsgang geht, und dieselben der Unvollkommenheit oft wieder näher bringt.

Wir sehen dass Beyspiel an unseren heutigen Fortepiano's, und Niemand darf sich wundern, wenn nächstens ein Instrument angekündigt wird, bey welchem einige Springbrunnen und Taschenfeuerwerke als Hauptprinzip angebracht sind, denn weit sind wir nicht mehr davon.

Was übrigens das interessante Schicksal dieses Giaffar und der Familie der Barmeciden betrifft, so enthält der Sammler der letzten Monathe vom Jahr 1818 einen interessanten Aufsatz, in welchem die schaudererregende Geschichte erzählt wird, wie die schöne Verbindung der Prinzessinn *Abassa* mit *Giaffar* auf eine so empörende und unnatürliche Weise zerstört, und die Familie vernichtet wurde.

A. B.

Correspondenz-Nachricht.

Italien. Jänner und Februar 1819.

Carnevals-Stagione.

(Fortsetzung.)

Jedem ging die flehende Melodie bey der zärtlichen Umarmung der *Zoraide* innig rührend durch's Herz; eine wunderbare, schlechterdings eigenthümliche Weise bezeichnete das Gefühl dieses Momentes — von welchen der Meister selbst in eigener Brust *tief* durchdrungen seyn musste, da *diese* Wärme des Herzens nimmermehr von der Frucht des Nachdenkens, sondern nur von dem in dieser *Extase* bewusstlos im Inneren Empfangenen hergeleitet werden kann. Jenes lodernde Feuer, wodurch er seine Muse so höchst originell und charakteristisch zu beleben weiss, jene ruhigen Modulationen, womit er im Vertrauen auf seine Macht und Herrschaft über das Reich der Töne, sich unverkennbar individualisirt, jener liebliche fliessende, kunstgerechte Gesang aller Stimmen, jener Adel und Reinheit der Harmonien — alle diese Vorzüge liefern so viele Belege von trefflichen, and treffenden Stellen — dass man diess Meisterstück jenes reichen Componisten unter das Vortrefflichste der Tonkunst setzen muss. Man fühlt die Wirkung einer überdachten schönen Ökonomie in der Begleitung und Führung der Stimme, den interessanten, natürlichen, eigenthümlichen, bewunderungswürdigen, wahren musikalischen Ausdruck, der die Empfindung anspricht, und gerade zum Herzen geht. Vielleicht das einzige, welches dem Kunstkenner zu wünschen übrig seyn dürfte, sind die Chöre, bey denen man, obwohl sie zum Theile sehr schön und wahr dastehen, dennoch ein etwas tieferes Eingreifen in contrapunctische Verarbeitung und daraus zu entwickelnde Darstellung der Hauptidee entdecken möchte.

Die Krone unter den Sängern verdient die verdienstvolle *Colbran*, welche, so wie sie früher ihre seltene Grösse und Stärke im grossen Gesange bewies, dermahlen den Sieg über die Herzen durch liebliche Einfachheit und seelenvollen Ausdruck zu gewinnen wusste. Diese Sängerinn, im Schoosse der Grazien gebildet, vermag jedes Gefühl, das heftigste so wie das innigste und leiseste, mit gleich lieblicher, süsser, und hinreissender Stimme zu geben, und wie Schubart sagt, das ganze Herz in Wehmuth aufzulösen. Mit einer unbeschreiblichen Würde und Anmuth der Stimme vereint sie so viele artistische Vorzüge — dass man sie — man möge den relativen oder absoluten Werth des Sängers zum Massstabe setzen — unter die ersten und schätzbarsten Erscheinungen rechnen kann.

Sgra. *Pisaroni* (*Ricciardo*) hat nebst der Feinheit im Vortrage nebst der Kunst des Schwebens und Tragens des Tones, den Vorzug, dass sie die wenigen Töne, die im Umfange ihrer Stimme liegen, mit so viel Ökonomie und Wirkung zu verwenden weiss, dass man behaupten kann, sie übe eben so die Gewalt über unsre Herzen, wie es die grössten Sänger zu thun im Stande sind.

Sgre. *Nozzari*, einer der vorzüglichsten jetzt lebenden Tenore verbindet mit ungemeinem Geschmacke, und einer sehr gebildeten Methode im Gesang ein gut durchdachtes Spiel, und alle Grazie, die diesem sowohl als dem Gesange auf der Bühne erst die wahre Bedeutung geben.

Sgre. *David*, ebenfalls sehr schätzbar, singt mit Geist, Leben, und so gesicherter Geschicklichkeit, dass man ihn als einen seines ergrauten Vaters würdigen Schüler erklären kann.

Nach dieser Oper kam die *Alzira* von dem be-

reits verstorbenen neapolitanischen Capellmeister *Manfroce* — einem Schüler des dortigen *Conservatoriums* auf den Scenen des T. *S. Carlo*. Da sie vor mehreren Jahren für das T. *Valle* in Rom geschrieben war, so musste die an sich gute Musik natürlich an Effect verlieren — obwohl übrigens die Ausführung gut war. Auch schadete ihr der Umstand, dass sie *Rossini* zum Vorgänger hatte. Die Sänger waren die nähmlichen.

(Der Beschluss folgt.)

Wiener-Bühnen.

Theater nächst dem Kärnthnerthore. Am 29. April zum Vortheile der Mad. *Grünbaum*: *Othello*, der Mohr von Venedig. Oper in 3 Acten von *Rossini*.

Wenn die k. k. Hofoper je auf einer glänzenden Höhe stand, so ist es der jetzige Augenblick, welcher unsre Forderungen und Wünsche in einem solchen Grade erfüllt, dass nur hönische Schelsucht das freudige Gefühl der Bewunderung unterdrücken, und mit der ernsten Miene der Kritik sich brüstend, gallsüchtigen Tadel aussprechen könnte. Othello, *Rossini's bestes* Werk, ist kein kleiner Frobierstein für Sänger, denn diese Oper ist gleichsam auf allen Puncten auf den höchsten Grad der Virtuosität berechnet. *R.* hat *nach seiner Manier* der Leidenschaft hier den südlichsten, glühendsten Charakter gegeben, den wir uns nur denken können, und daraus sind die besonderen und oft in das Bizarre fallenden Figuren zu erklären, deren gefährlichen Vortrag er seine Hauptparten hier fast durchgängig unterwirft. Denn der Mohr, Desdemona, Emilie, Jago und Brabantio, entwickeln fast alle einen ganz gleichen Grad von Heftigkeit der Leidenschaft und glühendem Gefühle, der sich trotz der Stimmenverschiedenheit in so raffinirten Nuançen und in so seltsamen Bewegungen der Melodie ausspricht, dass ein jeder dieser Charaktere eine ganz gleiche Kunstfertigkeit und auf das höchste getriebene Beweglichkeit der Stimme besitzen muss, um die Aufgabe mit Ehren zu lösen.

Wenn hierdurch seine Manier sich kund thut, welche ihn bey Schaffung seines Kunstwerks beherrschte, und die Individualisirung der Charaktere verhinderte, weil alle mehr oder weniger einen gleichen Anstrich erhielten, so ist diess nur durch den herrschenden Geschmack Italiens, und durch die unbeständige Zusammensetzung der Operngesellschaften zu entschuldigen, welche die Gewohnheit dort zum Gesetz erhoben hat. Denn ein jeder Impressario sucht sich die besten Glieder für seine *Stagione* zusammen, um durch den Besitz einiger glänzenden Talente den Erfolg seiner Unternehmung zu sichern. Der figurirte Gesang ist aber ganz besonders in Italien an der Tagesordnung, und es sind also auch alle Sänger und Sängerinnen bemüht, dieses *Höchste* ihrer Kunst zu erringen, und verlangen daher von dem Tonsetzer oftmahls mit einem gewissen Nachdrucke, dass er ihnen Gelegenheit gebe, diess ihr besonderes Talent, zu entwickeln. *Rossini* hat nun zu diesem höchsten Grade oder Beweglichkeit der Stimmen noch einen zweyten Reitz fügen müssen, der das Gleichgewicht zwischen Orchester und Gesang herstellt, und darin besteht, dass er sein Orchester, besonders das Blasende, beynahe immer mit den Singstimmen concertiren, und auf gleiche Höhe der Kunstfertigkeit und Virtuosität sich schwingen lässt. Denn Clarinetten, Flöten, Horns, Oboen und Fagotts, stehen fast immer in dem Verhältnisse des Wettstreits mit den Singparthien, und vermehren dadurch das bunte, oft burleske Gemählde des Kunstwerks in einem solchen Grade, dass zwar das Gemüth des Zuhörers durch die organische innere Verwebung, durch die Rundung und Harmonie aller einzelnen Theile mit dem Ganzen, nicht zu einer so hohen Wonne der Beschauung gesteigert wird, als mit welcher Mozarts ideale Kunstgebilde dasselbe durchdringen, dass aber dennoch ein gewisser, darin herrschender Ideen-Reichthum die Seele fesselt, und zu froher Beschauung unwillkührlich mit fortreisst. Dieser in *Rossini* vorherrschenden Kunst alles lebendig, gleichviel auf welche Weise zu gestalten, kommt noch seine Gewandtheit zu statten, wit welcher er sich plötzlich von seinen Tonarten durch einen unerwarteten *Coup* loswickelt, und das Ohr zur Wahrnehmung des Harmonienwechsels öfters nöthigt. Hierin liegt ein Reitz, der ihn fast immer die Monotonie *in seiner Manier* und bey seinen Verehrern wird vermeiden helfen, wenn gleich ausgemacht ist, das Gluck und Mozart dieses Mittel als ein der Einheit, — dem höchsten Postulate des Kunstwerkes — schädliches absichtlich verworfen und verschmäht haben.

So wie wir nun *Rossinis Othello* finden, ist und bleibt er eine tüchtige Aufgabe für Sänger sowohl als für das Orchester, und wir müssen frey geste-

hen, dass beyde in gleichem Grade der Trefflichkeit sich bewährt haben.

(Der Beschluss folgt.)

Literarische Anzeigen.

Liederkranz; eine Sammlung von Liedern, und Rundgesängen für eine oder mehrere Singstimmen, mit und ohne Begleitung von Guitarre oder Pianoforte, in Musik gesetzt von Gottfried Weber. 31. Werk. Drey Hefte; Mainz, in der grossherzogl. hessischen Hofmusikhandlung von B. Schotts Söhnen. Preis 3 fl. C. M.

Fast alle diese Lieder entsprechen vollkommen ihrer Bestimmung; sie zeichnen sich durch einen reinen, fliessenden Gesang, eine verständige Behandlung des Textes, und eine zweckmässig unterstützende, immer leicht auszuführende Begleitung sehr vortheilhaft aus, und werden ihrer Tendenz nach ganz sicher ihr Scherflein dazu beytragen, den Frohsinn, und die Munterkeit eines gesellschaftlichen Zirkels zu erhöhen. Leider will das eigentliche Lied bey uns Süddeutschen noch immer nicht recht festwurzeln, weil uns die italische Verbrämungssucht, der Antipode der Natur und Wahrheit, mit weichlichen Banden umgarnt hält; doch ist nicht alle Hoffnung verloren; die Erfahrung lehrt, dass die Crisis am nächsten, wenn die Krankheit auf der höchsten Stufe; nun muthen wir der menschlichen Kehle Dinge zu, die ausser ihren Gränzen liegen, und vormahls nur einem Solo-Instrumente anvertraut wurden; somit steht zu erwarten, dass wir von dem schwindelnden Bergesgipfel nun gerne wieder ins friedlich heimische Thal herabsteigen, die lästigen Prunkkleider mit einfach kunstlosen Gewändern vertauschen werden, welchem frommen Wunsch die guten Götter Gedeihen schenken mögen. — Der Inhalt der 3 ersten Hefte dieses Liederkranzes ist Folgender: 1. *Geistesgruss* von *Goethe*, für eine Singstimme, (*A-moll*) dessen schauriger Charakter recht treffend aufgefasst ist. 2. *Die folgsame Tochter*, (*D-dur*) alle Strophen nach Erforderniss der Declamation ausgeschrieben; naiv und pikant. 3. *Der Spielmann am Rheine*, von *Lehne* (*C-dur*) humoristisch, mit einem alterthümlichen Anstrich. 4. *Frohsinn* von *Neuss* (*C-dur*) harmlos und erheiternd. 5. *Ich liebe dich*, von *Lehne* (*C-dur*) sehr gefühlvoll, besonders die Pointe kräftig herausgehoben. 6. *Tafellied*, (*G-dur*) munter und tändelnd. 7. *Lenchen*, von *Fr. Kind*. (*A-dur*) leidenschaftlich schwärmerisch. 8. *Was wir lieben*, von *Lichtenstein* (*C-dur*) ganz zusagend seiner Bestimmung, ein echter Rundgesang. 9. *Ermunterung* (*C-dur*) rein und ungeschmückt. 10. *Freudentag*, von *Lehne* (*D-dur*) äusserst lebendig. 11. *Seufzer aus der Geisterwelt*, von *Jung*; ohne Vorzeichnung; der Form, und Modulation nach in der That transcendental. 12. *Aufmunterung*, von *Ihlee* (*A-dur*) vierstimmig; das Echo muss gerade wegen der hier wohlberechneten Simplicität von ungemeiner Wirkung seyn. 13. *Schwesternlied*, von *Schneidler* (*A-dur*) für *Tenor* und *Bass*, der Refrain vom Chor wiederhohlt; eine gemüthliche, aber nicht ganz originelle Melodie. 14. *Einigkeit*, von *Ihlee* (*A-dur*) ein Terzett, welches zwar auch *a due* ausgeführt werden kann, aber gerade durch den Beytritt der Bassstimme seine wahre Fundamentalstütze erhält. 15. *Reiters Morgengesang* aus *Holbeins* Schauspiel: *Die drey Wahrzeichen* (*A-moll — dur*) Zweygesang für Tenor und Bass, worin sich altdeutscher Sinn und Geradheit ausspricht. 16. *Abendschimmer*, *Quartett* für 2 *Sopran*, *Tenor* und *Bass* (*A-dur*) interessant durch eine schön erfundene Stimmenführung. 17. *Maurerisches Aufnahmslied*, von *Schneidler*(*A-minor*), in welchem der drohende, furchtbare Charakter bey einem energischen Vortrag entschiedenen Effect hervorbringen muss. — Alle diese Gesänge sind auch einzeln zu haben; die Auflage ist zwar nicht besonders elegant, aber correct.

Miscellen.

Die *Gesellschaft der Musikfreunde des österr. Kaiserstaates* hat mit dem rühmlichst bekannten Verfasser des *Tonkünstler-Lexicons*, Herrn *Gerber*, in Diensten des regierenden Fürsten von *Schwarzburg-Sondershausen*, einen Vertrag unterfertiget und ausgewechselt, vermöge welchem die schon von dessen Vater vor beynahe 80 Jahren angelegte, und von ihm dann erweiterte höchst merkwürdige, vielleicht in Europa vollständigste Sammlung *theoretischer Werke über Musik* mit 600 *Bildnissen von Tonkünstlern* nach dem Tode des ehrwürdigen Greises, dem bis dahin der Genuss bleibt, der Gesellschaft als Eigenthum zufällt.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG,
mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat.

Den 8ten May | Nro. 37. | 1819.

Über die deutschen Volkslieder
zu Carls des Grossen Zeiten.

Obgleich die Geschichte uns aus jener romantischen Periode der Welt die Volkslieder selbst nicht überliefert hat, so ist doch wenigstens aus dem Nahmen „Volkslied" so viel zu ersehen, dass es damahls ein Volk gegeben hat, was ohne diesen triftigen Beweiss für manche Ungläubige unserer Zeit immer sehr zweifelhaft seyn würde.

Der starke, jene Zeit gewaltig erregende Geist, Carl der Grosse hat aber seine Liebe zur Musik und seine hohen Begriffe von ihrem Einflusse auf Volksbildung zu laut kund gegeben, und ferner so viel Mühe angewandt, der deutschen Sprache mehr Umfang, Biegsamkeit, Geschmeidigkeit und Mannigfaltigkeit zu geben, dass es uns sowohl wegen der damahligen Poesie als der eigenthümlichen Melodien wegen leid seyn muss, von diesen Liedern alles verloren zu haben, und wir gern ein ganzes Magazin drum geben möchten, wenn wir nur ein Dutzend dieser Lieder dafür austauschen könnten.

Wie von mancher Tugend und anderen hohen Sachen, sind uns aber doch hier die Nahmen geblieben, welche mich zu einem exegetischen Versuche aneifern, um doch wenigstens ungefähr den Charakter und Geist so viel möglich daraus abzuleiten, und vielleicht für unser armes bedauernswürdiges Jahrhundert einige neue Antiquitäten wieder aufzutreiben, und seinen Alterthumsdurst in etwas zu stillen.

Wenn es der Wohlfeilheit der Getreidepreise nicht nachtheilig wäre, so würde ich anrathen Gott zu bitten, dass er uns einen recht trocknen Sommer schenken möge, indem alle grossen Flüsse bis aufs Herzblut die Hafen austrocknen müssten, damit man mit der in Rom, zur Reinigung der Tiber zu erfindenden Maschine alsdann den Flusssand schön durchwaten, umwühlen und nachsuchen könnte, ob nicht einige solche versteinerte Volkslieder etwa noch aufzufinden sind. — Man lache nicht zu voreilig! Welcher Körper versteinert am leichtesten im Wasser? — Sage: *Holz*! — Sind nicht die meisten der aus ältester Zeit zu uns herüber gekommenen Melodien *hölzern*, oder sinds nicht vielmehr alle? Antwort: *Ja*! — Also ist es auch wahrscheinlich, dass manche Überschwemmung solche Schätze unsichtbar gemacht, und dass ihre Entdeckung uns eben so erfreuen würde, als die Erfindung neuer Klappen oder Mutationen an den Instrumenten; denn es ist und bleibt wahr, dass der Strom der Zeiten wenigstens nichts verschont, sondern alles in seinen Wellen mit sich fortreisst, und so in versteinerter Gestalt den kommenden Jahrhunderten übergibt. Wir werdens gleich an den Nahmen der Volkslieder gewahr werden, die ich hier anführen werde, und für deren Echtheit mir der grosse ernste Forschungsgeist *Forkels* bürgt, aus dessen Geschichte ich sie entlehnte.

Forkel zählt sie ganz kurz auf: wie folgt: *Minnelieder*, *Spottlieder*, *schändliche Lieder*, *Lob- und Ehrenlieder*, *Teufelslieder*, zuletzt *Schlachtlieder*. Von der letzten Gattung ist eine Probe noch vorhanden.

Ich schreite zur Erklärung. Die erste Gattung a) *Minnelieder* oder *Liebeslieder*, wird manchen guten Mann auf den Gedanken bringen, als ob diese Gattung in unserer Welt noch ganz munter auf den Beinen wäre. O, welcher Irthum waltet hier ob, denn erstlich hat die Liebe ihre Tonart ganz verändert, und also auch eine ganz andere Melodie angenommen; besonders aber ist die Harmonie in der Liebe gar nicht mehr zu erkennen in unseren Zeiten.

Die Tonart! In der damahligen Zeit war die Liebe ein heiliges Um- und Verschlingen zweyer Wesen in einander, in Geist und Leben. Wenn also ein Ritter (soll hier so viel heissen als „Verlieb-

ter") ein Lied an seine Schöne sang, so lobte er ihren Reitz und Tugend und gelobte ihr ewige Treue bis in den Tod. Wie gefährlich ist diess erste in unseren Zeiten, wo der stärkste Kerl mit breiten Schultern roth werden würde, wenn er ein Lied singen sollte, worin etwa ein Wort, und wenn auch noch so sittsam, über den Reitz der Schönheit vorkäme, und etwa der Thron der Liebe, der Busen eines Mädchens in noch so heiliger Beziehung gepriesen würde! Mit Steinen würden manche werfen, weil sie das argwöhnische Jahrhundert kennen und befürchten würden, dass es schrie: Glaubt ihm's nicht, er ist solcher Empfindungen gar nicht fähig! denn diese wollen alles so in Mondschein gewickelt, dass einem weder kalt noch warm wird, indem sie nicht bedenken, dass nur die frevelhafte Enthüllung des Heiligsten die Sünde ist. Der Sinn solcher schreibt sich von Adam her, und zwar aus dem Paradiese.

Auf der anderen Seite ist's wieder wahr, dass unsere heutige Liebe oft ein Tausch- oder Stichhandel ist, und da muss denn natürlich die Melodie einen etwas schachermässigen Charakter annehmen. Besonders desswegen sind die Verzierungen in solchen Liedern so häufig angebracht, weil man seine Empfindung hübsch aufputzen muss, wie ungefähr Pferdehändler thun, die ein schönes Riemzeug auflegen um die Fehler zu verdecken, und Pfeffer und andere Mittel gebrauchen, damit das Thier hoch trägt, und Feuer zeigt, und Capriolen macht.

(Die Fortsetzung folgt.)

Wiener-Bühnen.

Theater nächst dem Kärnthnerthore. Am 29. April zum Vortheile der Mad. *Grünbaum*: *Othello*, der Mohr von Venedig. Oper in 3 Acten von *Rossini*.

(Beschluss.)

Othello, ist eine Parthie, deren Tonumfang (weil jedes Ding seine Gränzen hat) manchen hohen Bass erschrecken wird, die aber durch unsern *Forti* mit aller möglichen Kunstfertigkeit und Präcision gegeben wurde. Alle die bunten oft komischen Verzierungen, welche die üppige Phantasie des Tonsetzers diesem Charakter in den Mund zu legen sich erlaubte, und welche oft die höchsten Nuançen der Zärtlichkeit aussprechen sollen, und schnell in wüthende Eifersucht gewaltig ausströmen, alle die kühnen Aufschwünge der Stimme zu der ihr gefährlichen Tenorhöhe, aus welcher sie sich wieder in die Tiefe mit gleicher Gewagtheit stürzen muss, wurden von ihm so trefflich gegeben, und durch eine so gute Disposition der Kehle an dem heutigen Tage unterstützt, dass wir uns des Wohlgefallens an diesem musikalischen, nicht aber dramatischen, sonderbaren Charakter nicht erwehren konnten, und ihm allen möglichen Beyfall zollen mussten.

Herrn *Forti's* Gestalt, sein männliches Äusseres, sein Talent zur Darstellung kam ihm hier in gleichem Grade zu statten, und er erschien in seiner orientalischen Tracht so prächtig als liebenswürdig. Bey seinen Abgängen wurden ihm laute Beyfallsbezeigungen zu Theil.

Desdemona (Mad. *Grünbaum*) ist eine eben so kühne Aufgabe, zu deren Lösung nicht gemeine Talente und Kunstfertigkeit gehört; denn der Tonsetzer hat hier die Leidenschaft durch so eigene Züge gemahlt, und eine solche Beweglichkeit der Stimme vorausgesetzt, dass es schwer fallen dürfte auf anderen Theatern in *dem Tempo* wie hier, diese Singparthie zu leisten. Rouladen im chromatischen Geschlechte, von der Soprantiefe zur höchsten Höhe hinauf sich schwingend, nehmen alle physische Kraft der Lunge und alle künstliche Biegsamkeit der Kehle in solchem Grade in Anspruch, dass nur eine Meisterinn diess mit Erfolg geben kann, aber jede nicht ganz eingeweihte Sängerinn daran scheitern muss, kurz, es ist eine Parthie, welche durch eine nicht ganz vollendete Sängerinn verdorben werden, durch eine Virtuosinn aber verherrlicht werden kann. Mad. *Grünbaum* bewährte ihren Ruhm, und empfing die unzweydeutigsten Beweise des Beyfalls.

Rodrigo (Herr *Radichi*) hat eine nicht minder schwere Aufgabe zu lösen, denn bekanntlich ist auch diese Parthie im verziertesten blumenreichen Style geschrieben, und er entwickelte in dieser Rolle sehr viel Gewandtheit, doch leidet seine Stimme mit der des Herrn *Jäger*, von dem wir im Theater an der Wien früher diese Rolle sahen, keine Vergleichung. Der unnachahmliche schöne Ton, und der Schmelz in Herrn *Jägers* Stimme, verdunkelt leicht einen Nachfolger, wenn man einmahl nur die Arie: *Othello kannst du lieben?* von ihm gehört hat. Herr *Radichi* und Herr *Forti* befriedigten in dem Duett, wo jener diesen zum Zweykampf fordert, nicht allein die Wünsche der Zuhörer, sondern man kann sagen, sie übertrafen die Erwartung.

Brabantio (Herr *Siebert*) ist ein eben so schwerer Probierstein, ob der Bass aller der Beweglich-

keit fähig sey, *welche man nur vom Sopran und Tenor fordern kann*? und wir gestehen, dass Herr *Siebert* daran mit allen Ehren bestand, und die Rolle auf eine recht würdige Art gab. *Rossini* hat im *Finale* durch contrapunctische Nachahmungen (d. h. ohne Umkehrung), welche sich auf einer *Gradation* heben, in der er plötzlich den Bass mit langen, tiefen, gehaltenen Tönen braucht, keine kleine Gelegenheit gegeben, diese Bassstimme in aller Kraft zu zeigen, welche er vorher in den kühnsten Figuren sich bewegen liess.

Jago (Herr *Rosenfeld*) schien die Höhe der Vollkommenheit zu fühlen, mit welcher er sich in dem übrigen Personale der Vergleichung ausgestellt sah, und alle seine Kräfte concentrirten sich, um hier nicht zurück zu bleiben. Wir müssen ihm alles Lob ertheilen, denn sogar auch seine Stimme bewiess eine ungewöhnliche Stärke und Reinheit.

Der Doge (Herr *Vogel*) war in den Händen eines Meisters, der die kleinste Parthie zur grossen zu erheben weiss, und an dem wir besonders bedauern, dass solche Trefflichkeit einst vergänglich wird. Möge solch ein Meister, der die Wahrheit der Darstellung und die Schönheit des Vortrags im Gesang in so seltenem Grade vereinigt, noch lange das Vorbild anderer und der Stolz unserer Oper bleiben.

Emilia (Dlle. *Bondra*) hat als *Souberette* keine ganz unbedeutende Parthie, welche sie mit vielem Anstand und Geschicklichkeit ausführte. Auch ihr ward die Ehre des Beyfalls.

Lucio (Herr *Frühwald*) ist gleichfalls zu erwähnen, wegen des gut getragenen Gesangs seines Fischerliedchens im 3. Act.

Herr *Grünbaum*, der durch seine frühere Übersetzung von Tancred schon unsern Beyfall erworben hat, ist auch der Verfasser dieser Übersetzung, welche sich durch solche Verse auszeichnet, die der Musik sehr anpassend sind. Eine Übersetzung italienischer Opern ist desshalb nicht leicht, weil die häufigen *No, no! Si, si!* oft den ganzen Rhytmus in ein Unding verwandeln.

Höchst lobenswerth ist der Chor, und nur ein solcher ist die Zierde der Oper; denn nicht allein, dass die Schönheit des Gesanges nie verletzt wird, weil die einzelnen Glieder desselben in der Singkunst grössten Theils sehr bewandert sind, sondern auch zugleich erfreulich ist es zu sehn, wie diese Masse nicht leblos den Gang der Handlung fortschreiten lässt.

Wo eine solche Anzahl so kräftiger Stimmen vereint ist, da kann der Chor imponiren. Das Orchester, in welchem freylich fast lauter Meister vereinigt sind, kann unter der trefflichen Oberleitung des Opern-Directors Herrn *Weigls*, nur mit höchster Auszeichnung erwähnt werden, denn hier ist Kraft, Präcision und Virtuosität bey jeder Execution in steigendem Grade sichtbar. Costüme und Decorationen zeigten vom feinsten Geschmack, und gaben dem Ganzen ein prachtvolles Äusseres.

Die Aufführung gewährte viel Sinnenreitz, ohne durch die innere Tiefe und den organischen Bau des Kunstwerks gerade das Gemüth zu bewegen, und ihm *den* Eindruck zu hinterlassen, welchen ein wahres musikalisches Drama von *Gluck, Mozart etc.* auf die Verehrer der *echten dramatischen Tonkunst* zu machen pflegt. *A. B.*

Theater an der Wien. Am 3. zum Vortheile des Herrn *Schwarzböck*, Regisseur und Chordirector, zum ersten Mahle: *Die diebische Elster*, Oper in zwey Aufzügen, *nach dem italienischen der Gazza ladra* von Herrn *Jos. Ritter* von *Seyfried*, Musik von *Rossini*.

Das Sujet ist aus dem hier schon gegebenen Drama bekannt; *Rossini* componirte die Musik für Mailand, wo sie Ende May 1817 zum ersten Mahle gegeben wurde. Schon die Italiener tadelten die ganz verfehlte Charakteristik, die fast niemahls analog behandelten Situationen, den heidnischen Lärm einer betäubenden Instrumentirung und doch gefiel die Oper hier in Wien dem grössten Theile eines deutschen Publicums sehr, doch krönte rauschender Beyfall fast jedes Musikstück. Warum? ist die Menge, so wie für Scenen, häuslichen, ruhigen Glückes durch die ausserordentlichen Begebenheiten unserer Tage, in der Kunst durch Knalleffecte abgestumpft worden und kann sie nur durch die drastische Wirkung der grossen Trommel zu einer Beyfallsbezeigung gebracht werden? Etwas Wahres ist allerdings an der Sache; die stille Empfänglichkeit, die Geduld des Publicums ist sehr vermindert, es will hingerissen, betäubt werden und gefällt sich nicht mehr in der reinen Anschauung eines Kunstwerkes. Zum Glücke wankt auch das Reich dieses brillanten, lärmenden *Genre*; selbst der weniger gebildete Theil der Zuhörer erräth *Rossini* schon; seine eigene Elstern-Natur, mit welcher er sich selbst und andere bestiehlt, wird immer auffallender und

bekannter, noch ein Paar neue Opern dieser Art von ihm, und wir sind mit ihm fertig. Wohin sich dann der Nationalgeschmack wenden wird, fallen wir noch tiefer, hier wie in allem andern, oder erwacht endlich die National-Schwungkraft und reisst uns der Strudel nach Oben zu, wer kann diess sagen? wer bestimmt es? was die Musik zur *diebischen Elster* betrifft, gesteht Ref., dass er noch nie so viel Schönheiten neben so vielen Fehlern, so viel Genialität und so grossen Unsinn vereint sah. Ninette ist im Kerker, es handelt sich um Leben oder Tod, der Podesta (erster Criminalrichter) singt eine überaus lustige Arie im Walzertempo! die mit Laune geschriebene *Ouverture* eines Stückes, wo eine Unschuldige zum Schaffotte geführt wird und hingerichtet werden soll, beginnt mit Trommeln auf der Bühne (*ma perchè?*) und endigt mit einem so lusti- $\frac{3}{4}$ Tacte, dass Ref., der gern tanzt, letzteren als Coda zu Redont-Deutschen vorschlägt, wo es gewiss die herrlichste Wirkung machen wird. Dagegen gibt es wieder hinreissend schöne Melodien, die des Gemüthes innerste Saiten ergreifen, gleichsam Anklänge einer bessern Welt, mit jedem Zauber eines pikanten Geschmackes, eines meisterlichen Zuschnittes geschmückt und so passend dargebracht, dass sie unwiderstehlich wirken müssen. Vernimmt man diese unaussprechlich süssen Töne, so kann man den Wunsch nicht unterdrücken: hätte doch *Rossini* etwas mehr musikalische Kenntnisse, und schriebe er mit Musse und Studium für Deutsche oder Franzosen, nicht für Italiener! er müsste Wunderdinge hervorbringen, denn seine Seele ist ein unerschöpflicher Born schönen Gesanges. Ob es aber jetzt für ihn noch Zeit wäre, das fehlende nachzuhohlen und sich einen neuen *Genre* zu bilden, ist eine andere Frage. Dass er dem Bessern nachstrebt und sich im *Tancredischen* Geschmacke nicht ganz wohl befindet, beweiset sein Othello und eine ganz verschiedene Richtung soll er in seinen neuesten Werken genommen haben. In der *diebischen Elster* findet Ref. einer besondern Auszeichnung werth: die Introduction, ein Terzett im ersten, im zweyten Acte ein wunderliebliches Duett zwischen Giannetto und Ninetten, dann ein Quintett, welches in Italien als *Rossini's* bestes Stück gilt. Das Publicum, wir wollen es zu seiner Ehre glauben, durch die Darstellung hingerissen, zollte manchen Beyfall, der von Italienern zwar nicht befremden dürfte, hier aber etwas sonderbar klang. Das Ganze, obwohl bey der jetzigen Aufführung sehr zweckmässig und viel abgekürzt, ist noch lang, besonders dehnt sich das erste Finale.

Nun zur Darstellung. Wollte man höflich seyn, so gebührte dem seltenen Gaste die Ehre und man müsste die Elster, die wir zum ersten Mahle auf dem Zettel sahen, am Tische der Kritik oben an stellen. Doch, soll das Leblose siegen? die Thiere sind nothwendig gut, weil sie nicht anders seyn können, so auch die mechanische Elster mit ihren Schnürchen. Der Mensch hat Freyheit, sein ist das Verdienst wenn er gut ist, und der Sänger ist ja das freyeste Geschöpf auf Erden. Wir folgen der Ordnung des Zettels. Herr *Seipelt* (*Podesta*) steht oben an, und wahrlich verdiente er diesen Abend keinen andern Platz, denn er zeichnete sich ganz vorzüglich aus, sowohl durch Kraft und Richtigkeit des Gesanges, als durch sein Spiel. Er wurde nach der oben berührten, sehr brav gesungenen Arie des zweyten Actes einstimmig, und auch am Ende mit Dlle. *Vio* und Herrn *Jäger* gerufen. Herr *Schwarzböck* (*Pächter Vingradito*) hat sehr grosse Verdienste um den Chor; das Publicum ehrte sie durch Beyfall und zahlreiches Erscheinen; über seinen Gesang schweigen wir. Mad. *Vogel* (*Lucia*) war in Spiel und Gesang lobenswerth. Herr *Jäger* (*Giannetto*) hat einen sehr hohen und anstrengenden Part, dem er aber gewachsen ist, nur war er diesen Abend nicht ganz bey Stimme. Doch trug er Vieles gelungen vor, und wurde nach dem Duette des zweyten Actes mit Dlle. *Vio* gerufen. Letztere hatte die Rolle der *Ninette*. Sie war eine liebliche Erscheinung, zeichnete sich durch Fleiss und Grazie im Spiele sehr aus, beurkundete durch sichtbare Fortschritte ihren regen Eifer, aber ihre zarte Jugend versagt ihr noch die ausdauernde Kraft, die dieser starke Part erfordert. Herr *Forti* d. J. war sichtbar ängstlich und befangen; Furcht lähmt; wir sparen daher unser Urtheil über ihn, bis er freyer wird. Dlle. *Joh. Hornick* (*Pippo*) hatte mit einem etwas tiefen Parte zu kämpfen, sie besiegte die meisten Hindernisse, und erntete Beyfall. Die Chöre gingen gut, die Violinen zeichneten sich wie gewöhnlich im Orchester aus.

Wien, bey S. A. Steiner und Comp., Musikhändler.
Gedruckt bey Anton Strauss.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG,
mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat.

Den 12ten May | Nro. 38. | 1819.

Monument für Haydn und Mozart.

II.

Die Einladung zur Subscription auf die vorgeschlagene Errichtung dieses vaterländischen Denkmahls ist bereits in den erstern Tagen mit einem reichlichen Erfolg gekrönt worden. Die Idee hat einstimmigen Beyfall, lebhafte Theilnahme gefunden, und den Wunsch erregt, die Verwirklichung zu beschleunigen. Es handelt sich vor der Hand noch darum, auch in Ansehung des *Locale* überein zu kommen. Viele Stimmen sind, um den Zutritt unabhängig zu erhalten — für irgend eine vorzugsweise geeignete *Kirche*. Nun soll aber Niemandes Meinung vorgegriffen werden; und daher ergeht hiermit die ausdrückliche Frage: *„Soll es bey einer Kirche verbleiben? oder welch anderer Platz soll gewählt werden?"* Wir erbitten uns hierüber um dann das Weitere vorschriftmässig bey der hohen Behörde einleiten zu können, *baldige* Äusserungen. Diese werden gesammelt, und der Mehrheit der Stimmen gebührt dann die Entscheidung. Besuch und ungestörter Genuss des Denkmahls müssen wohl vor aller Abhängigkeit von Witterung und bürgerlichen Convenienzen gesichert seyn — diess bitten wir zu berücksichtigen.

S. A. Steiner und Comp.
k. k. privil. Kunst- und Musikalien-Verlagshändler.

Über die deutschen Volkslieder

zu Carls des Grossen Zeiten.

(Fortsetzung.)

Der Gesang eines damahligen Minneliedes war, aus dem Geist der Zeit zu schliessen, gefühlvoll, sanft, innig, und herzergreifend. Was würden unsre Liebenden sagen, wenn sie die Stärke ihres Gefühls nicht auf die Weise singend vortragen könnten, welche die letzte, Mode gewordene Sängerinn aufs Tapet gebracht, und von der sie nun alle Singmeister angenommen haben!

Dass die alten Minnelieder nicht so viel *Fermaten* als unsere jetzigen hatten, lässt sich daraus schliessen, weil das Gefühl des Minnesängers in jener Zeit ein starker Strom war, der sich in seinem Fluss nicht jeden Augenblick aufhalten liess, sondern sich ergoss in dem zauberischen Klang der Töne, die den Inbegriff seiner Wonne in liebevollen Ausdrücken auf ihren Fittigen trugen. In unserer Zeit geht der Gluth bisweilen der Athem aus, und der Minnesänger muss warten, und sich einen Band oder Anlauf nehmen, um wieder in einen recht tüchtigen Schwung der Begeisterung zu kommen. Der grosse Vorzug den solche einfache Minnelieder schon darin haben mussten, dass ob ihres natürlichen fliessenden Gesangs so manches gefühlvolle Herz daran sich laben, und die schönen ihnen zum Grunde liegenden Empfindungen theilen konnte — kommt jetzt in keine Betrachtung, sondern würde vielmehr ein Flecken für unsere heutigen Minnelieder seyn, weil in denselben der Liebende der Schönen nicht zeigen will, dass er sie unaussprechlich liebt, und desshalb singt, — sondern dass er unaussprechlich schön singt, und desshalb liebt. Da sitzt eben der Hase im Pfeffer.

Indessen tritt noch eins hinzu, das bey Beurtheilung dieser von uns gemuthmassten, und selbst durch Geschichtschreiber gepriesenen Einfachheit ein ganz neues Gewicht in die Wage legt, nähmlich die Wahrheit, dass *Guido* von *Arezzo*, der Reformator der Musik, noch nicht auf der Welt war, welcher der Tonkunst eine ganz neue Gestalt gab, und ihr ganzes Wesen umwandelte.

Wir gehen zur zweyten Gattung der

b) Spottlieder über. Mit diesen ging es damahls wie

in unserer Zeit. Sie wurden oft verbothen, und dennoch gesungen. Unser heutiges Spottlied, das eine grosse Eigenthümlichkeit und noch grössere *Celebrität* hat: „'SMensch! 'SMensch! 'SMensch hat en'n Brandweinrausch," ist bey manchen musikalischen gefühlvollen Seelen nicht zu unterdrücken.

Die alten Spottlieder sind folgenden Ursprungs: der deutsche König „*Laber*" wollte seine Unterthanen auf eine gute Art zwingen, dass sie sich schlechter Handlungen schämen sollten, und liess desshalb diese Spottlieder dichten und eine Melodie darauf verfertigen. Was geschah nun? die Unterthanen drehten das Ding um, und machten nach dem Formulare der sie hächelnden Spottlieder eine Menge solcher, in denen die Thaten und der Wandel der Grossen und Vornehmen hergenommen wurden.

Aus einem solchen Spottliede entsprang (wie Alterthumsforscher vermuthen) der Held des berühmten Gedichtes „*Reinecke Fuchs*", und zwar soll damit der Herzog „*Reginarius*" oder „*Reinhard*" gemeint gewesen seyn, der eben nicht im besten Geruche seiner Tugenden stand.

Die heutige Zeit hat solcher Kunstwerke so manches aufzuweisen, und das jetzt beliebte „Es ist alles eins, hamer a Geld, oder hamer a keins!" scheint ein Spottlied auf den allgemeinen Geldmangel des jetzigen Jahrhunderts zu seyn, welches ein jeder arme Schlucker zu seinem Trost und Vergnügen in der Noth singt, und sich dabey über alles Irdische erhaben fühlt. Man sieht hieraus, wie sich das Jahrhundert gegen alle Anschuldigungen böser Leute, dennoch bis zum Humor erhoben hat, indem es sogar über sich selbst lachen kann, und in seiner Armuth den letzten Guldenschein hergibt, um die Situation noch treffender und wahrer zu machen, und sich dann recht tüchtig über seine ausgeleerten Taschen lustig zu machen.

Die Spötter unserer Zeit haben vorzüglich manche Verhältnisse des Ehestandes zur Zielscheibe erwählt, und auf diese Art eine Menge Lieder gedichtet, welche jeder Bezeichnete und wahrhaft Getroffene mit sichtbarem Vergnügen singen hört, weil er immer glaubt, damit sey sein Nachbar gemeint. Nichts ist aber lustiger, als Spottlieder auf die, den Miethzins stets steigernden Hausherrn zu hören, in einem Gastzimmer, wo deren mehrere solcher wohlgetroffener Bildnisse beysammen sitzen, und die Seelenruhe zu bemerken, mit welcher sie die unvorgreiflichen Beschlüsse des Schicksals kalt und mit ironischem Lächeln hererzählen hören, und sich denken „*Beati possidentes!*"

Man sieht hieraus, dass der vorhin erwähnte, wohlmeinende Erfinder, der Deutsche, alte König *Laber* vor Galle bersten würde, wenn er noch einmahl auf die Welt käme, und den ganz verfehlten Zweck seiner Erfindung gewahr werden müsste; denn leider ist es wahr: „Es greift nichts mehr an, weil auch die Herzen und das Gefühl im Strom der Zeiten versteinert sind!"

(Die Fortsetzung folgt.)

Wiener-Bühnen.

K. K. Hoftheater am Kärnthnerthore.

Am 6. May trat Herr *Stümer*, Mitglied der königl. Nationalschaubühne zu Berlin, in der Gluckschen Oper *Iphigenia auf Tauris* in der Rolle des Pylades zum ersten Mahle als Gast auf. Seine schöne Stimme, sein netter Vortrag und zweckmässiges Benehmen erwarben ihm rauschenden Beyfall. Er musste die erste Arie (in *A-dur*) wiederhohlen, und wurde am Schlusse stürmisch gerufen. Wir wundern uns, von Herrn *St.* früher nie etwas gehört zu haben, während Herr *Gerstäker*, dem er an gehaltvoller Stimme, Gefühl und Geschmack im Vortrage nach unserer Meinung weit überlegen ist, im nördlichen Teutschland bereits eines ausgezeichneten Rufes genoss, ehe er nach Wien kam.

Von der Aufführung der Oper im Übrigen zu reden, wäre überflüssig; die Verdienste unseres Meistersängers *Vogl*, der sich heute selbst übertraf, dann der Mad. *Lembert* und des Herrn *Forti* sind längst anerkannt. Erfreulich war uns übrigens wahrzunehmen, dass, zu einer Zeit, wo bereits ein *Ländler*, von einem *Podestà und seinen Gerichtsbeysitzern* gesungen, wüthend beklatscht wird, die Verdienste des unsterblichen *Gluck* noch immer gerechte Würdigung finden.

Am 9. May gab derselbe als zweyte Gastrolle den *Tamino* in der *Zauberflöte*, und bestätigte unser bereits über ihn gefälltes Urtheil. Besonders gelungen war der Vortrag der ersten Arie und des Recitatives im ersten Acte, dann des Terzettes im zweyten Acte zu nennen.

Herr *St.* steht augenscheinlich bereits in der Gunst des Publicums, welches ihn am Schlusse lärmend hervorrief. Dass er bey einem bis zum Ersti-

cken vollen Hause, und der dadurch verursachten beynahe unerträglichen Hitze — ein Umstand, welcher das Publicum in der Regel weniger empfänglich macht — dennoch sehr gefiel, ist ein Beleg zu unserer Behauptung.

Übrigens können wir den Wunsch nicht unterdrücken, dass Dlle. *Wranitzky* bey Wiederhohlung des Duetts: *Bey Männern* etc. doch den Lauf bis zum hohen *Es* weglassen möchte, der ihr jedes Mahl misslingt, und wodurch der Eindruck, den ihr sonst so lieblicher Gesang hervorbringt, beynahe gänzlich verwischt wird. *S.*

Concerte.

Musikalische Morgen-Unterhaltung gegeben vom Capellmeister in Diensten des regierenden Fürsten von *Lichtenstein* Herrn *Wenzl Sedlak*, im *Pallaste* Sr. Durchlaucht in der *Rossau* am 1. May.

Wir hörten: 1) eine *Ouverture* von *Eduard* Freyh. von *Lannoy*, in deren Hauptmotiv — vielleicht zu einer ländlichen Operette bestimmt — sich Unschuld und Sanftheit des Charakters spiegelt; in der Durchführung gewahrt man mehrere brillante Züge, und das Ganze nimmt sich recht angenehm aus. 2) *Pianoforte-Concert* von Herrn *Moscheles*, vorgetragen von der ungefähr 12jährigen Tochter des Concertgebers, und Schülerinn des Herrn *Moscheles*. Sie besitzt sehr viele mechanische Fertigkeit, überwindet Schwierigkeiten grösstentheils mit bewunderungswürdiger Leichtigkeit, und marquirt die Concert-Figuren sehr richtig. 3) *Alt-Arie* von *Nicolini*, gesungen von Fräul. *Milani*. Diese Sängerinn hat eine der schönsten Altstimmen, die es geben kann, und dabey einen deutlichen Vortrag. Im letzten Gesellschafts-Concerte in dem für Gesang und Saiten-Instrumente günstigeren k. k. grossen Redouten-Saale konnte man diess deutlicher ermessen. 4) *Erster Satz* eines *Clarinett-Concertes* von Herrn *Krommer*, vorgetragen vom Concertgeber. Die Composition ist gefällig und dankbar, Herr *Sedlak* führte sie mit Kunstfertigkeit und Delicatesse aus. 5) *Duett* von *Pavesi* mit vielem Beyfall gesungen von Fräul. *Unger* und Herrn *Mozatti*. 6) *Andante* und *Polonaise* für die *Violine* von *Polledro*, vorgetragen. von Herrn *Ant. Wranitzky*. Junge Künstler verdienen Aufmunterung durch Nachsicht und Beyfall. 7) *Rondo brillante* für *Pianoforte* von Herrn *Moscheles*, gespielt von Dlle. *Sedlak*. Sie lieferte hierin wieder einen reinen Beweis mehr für das oben Gesagte; Referent hat dieses Stück an einem Platze des prachtvollen majestätischen Saales angehört, wo durch eine geringere Repercussion alle Stellen des Musikstückes, so wie der Vortrag sich deutlicher ausnahm.

Abend-Unterhaltung des königl. bayer. Kammervirtuosen Herrn P. Rovelli, gegeben am 4. im Saale zum römischen Kaiser. Folgende Musikstücke kamen dabey vor. 1) *Neues Quartett*, componirt und vorgetragen vom Concertgeber. 2) *Cavatine* von *Rossini*, gesungen von Fräul. *Milani*. 3) *Quintett für das Pianoforte* von *Ries*, vorgetragen von Herrn *Moscheles*. 4) Neue Variationen componirt und gespielt vom Concertgeber.

Zuerst über Herrn *Rovelli's* Compositionen. Vom *Quartette* hörten wir nur drey Sätze. Der erste (*E-moll* $\frac{4}{4}$ Tact) ist ganz in *Rode's* Geschmacke gearbeitet, gut durchgeführt, brillant und effectvoll; der Mittelsatz erinnerte sehr an *Rossini*. Das Adagio (*A-dur*) wird, hoffen wir, eingelegt seyn, da es nur der zweyte Satz aus *Kreutzer's* 12tem Violin-Concerte ist, den man auf Quartett übertragen. Das *Rondo* (*E-moll* $\frac{2}{4}$ Tact) ist auch in *Rode's* Manier; punctirte Noten machen es pikant; eine gute Verfolgung des Thema, dessen Nachahmungen der zweyten Violine nicht immer im Vortrage glückten, erheben es zum Kunstwerke und das Ganze wird durch den meisterlichen Vortrag sehr anziehend. Die Variationen beginnen mit einem *Andante* (*A-moll*), in welchem die zweyte Violine eine Figur verfolgt, die sie der ersten oft etwas zu nahe bringt, was keine gute Wirkung macht, zu dem wurde sie auch nicht am Besten gespielt, wodurch der Übelstand noch grösser wurde. Das Thema (*C-dur*) ist leicht und gefällig, die Veränderungen zeichnen sich durch Lieblichkeit aus, die zweyte in Doppeltönen lohnt ihre Schwierigkeit nicht ganz, die dritte ist herrlich. Herrn *Rovelli's* Violin-Spiel ist meisterhaft. Richtigkeit, treffliche Bogenführung, zarter Vortrag des Sangreichen, ruhige Fassung in den schwierigsten Stellen, ungewöhnliche Sicherheit und *à plomb*, bezaubernde Armuth sind dessen Vorzüge. Der Uneingeweihte dürfte ihm mehr Kraft wünschen; aber die geregelte Kraft erregt im ersten Augenblicke eben so wenig Erstaunen, als die kolossalen Dimensionen der in ganz reinen Verhältnissen gebaueten Peterskirche; sie ist da, sie wirkt, sie erscheint

nicht. Im Voraus zu sehr berechnet und daher des hinreissenden Feuers beraubt, könnte Herrn *Rovelli's* Vortrag allerdings scheinen. Fest in seinen Schranken gebannt, hört er nicht die augenblickliche Eingebung des innern Gottes und bleibt selbst unbewegt im Sturme der Töne, nur ihre Wirkung erwägend. Dass ist gewiss hohe Kunst, dem eisernen Fleisse, dem vollendeten Mechanism nur erreichbar, aber wo den Künstler der Moment erfasst, da dringt er ohne Zweifel noch tiefer zum Herzen. Fräulein *Milani* war nicht ganz so gut bey Stimme als gewöhnlich. Herr *Moscheles* bewährte neuerdings seine hohe Meisterschaft in dem herrlichen Quintette von *Ries*. Sein Spiel vereint alle Vorzüge und seine Gefälligkeit gegen Kunstgenossen macht ihn selbst sehr schätzenswerth. Die Herrn *Weiss* und *J. Wranitzky*, welche die begleitenden Stimmen der Viola und des Violoncell's übernommen, legten Proben von Fertigkeit und Einsicht an den Tag. Das Auditorium war leider klein, aber empfänglich.

Am 2. May gab der Tonkünstler der k. k. Hofcapelle Herr *Stephan Franz* im Müller'schen Gebäude eine *musikalische Mittags-Unterhaltung*, in welcher eine *Ouverture (Es-dur)* ein *Adagio und Rondo* für die *Violine*, *Variationen* für die *Violine*, ein *Duo concertante* für *Flöte* und *Oboe* (alle 4 Stücke von seiner Composition) vorgetragen wurden. Er selbst spielte das *Adagio* und *Rondo*, und die *Variationen* mit Kunstfertigkeit, Ausdruck und guter Bogenführung; als Violinspieler gehört er unter die bedeutendsten, doch als Concertist steht er im zweyten Range. — Die Compositionen sind ganz gut im Zeitgeschmacke, und mit Fleiss gearbeitet, am gelungensten ist das *Duo*, welches die HH. *Joseph und Alois Khayl* mit bekannter Virtuosität spielten. Fräul. *Milani*, sang die *Cavatine* aus *Tancredi* mit dem ganzen Reitz ihrer schönen Altstimme.

Anekdote.

Der Orchester-Director eines Provinzial-Theaters bemerkte, dass einer der ersten Violinspieler, aus Trägheit sehr ungern stimmte; als er ihm einst vor Anfang einer Oper hierüber einen Verweis gab, erwiederte derselbe ganz gelassen: „Auf einer rein gestimmten *Violine* ists keine Kunst zu spielen, aber spielen Sie einmahl auf *meiner* Violine *rein*.

Wien, bey S. A. Steiner und Comp., Musikhändler.
Gedruckt bey Anton Strauss.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG,
mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat.

Den 15ten May **Nro. 39.** 1819.

Über den dritten Act der Oper *Othello* von *Rossini*.

In keinem der Urtheile, welche über diese Oper in hiesigen Zeitschriften erschienen sind, ist von dem dritten Acte derselben eine besondere Erwähnung gemacht worden, und doch biethet er reichen Stoff zu interessanten Betrachtungen dar. Während auf einer Seite, von der Ouverture an, die eher eine Arlequinade als ein Trauerspiel, das mit einem Morde und einem Selbstmorde endet, erwarten lässt, die Musik der ersten zwey Acte meistens mit Text und Situation im Zwiespalte liegt, alle Charaktere mit gleicher Farbe gemahlt sind, und neue so wie bekannte Melodien in Strömen von tausend Mahl gehörten Rouladen untergehen; von der andern Seite aber einzelne dramatische Stellen, manche genialische Flammenzüge und grandiose Effecte eben diese zwey Acte vor allen übrigen bisher von jenem Componisten gehörten Arbeiten auszeichnen, so, dass man nicht weiss, woran man mit ihm ist, und auf den Gedanken geräth, er wolle mit den Zuhörern Spott treiben: findet man mit Erstaunen in dem dritten, auch von dem Dichter glücklicher behandelten Acte ein vollendetes, dramatisches, in allen seinen Theilen übereinstimmendes Ganzes im gehaltenen Style höherer tragischer Musik. Schon die Einleitung (ein Paar läppische Tongänge der Flöte und Oboe, die einzigen Flecken dieses Actes, abgerechnet) bereitet zweckmässig auf die schaudervollen Ereignisse vor, welche sich in der Folge entwickeln. Die erste Scene beginnet mit einem meisterhaft behandelten instrumentirten Recitativ, das von einem kleinen Arioso *Emiliens*, welchem das Thema der Einleitung zur Begleitung dient, unterbrochen wird. Das eben so originelle als echt romantische Lied eines *Gondoliere*, das sich von aussen wie eine Geisterstimme vernehmen lässt, bloss von tremolirenden Accorden unterstützt, die das Unheimliche des Eindrucks noch vermehren, kann *Desdemonens* wehmüthige Empfindungen nur noch steigern; sie sucht Linderung bey ihrer Harfe, die schon oft die Gefährtinn ihrer Leiden war, und stimmt ein Lied an, dessen einfache, überaus liebliche Melodie dennoch die düstere Farbe ihrer Ahnungen trägt. Der ferne Donner eines heran ziehenden Gewitters erschreckt sie; sie verlässt plötzlich Harfe und Lied, glaubt im Toben des Sturmes eine Unheil verkündende Stimme zu hören, kehrt aber gleichwohl, von *Emilien* beruhigt, zur Harfe zurück, das Lied zu vollenden, das schon früher der Ausbruch ihres Schmerzes ein Mahl unterbrach, und das ihn nun am Schlusse noch mehr erregt. Jetzt verabschiedet sie ihre Freundinn mit einem bangen Kusse; diese entfernt sich zögernd und nimmt die Lichter mit hinweg. Das dunkle Gemach, das nur durch Blitze manchmahl erhellt wird, scheint ihr Grauen nun nicht weiter zu vermehren; sie ist auf das Schicksal gefasst, das sie, obschon undeutlich, bedroht, und ein frommes Gebeth, innig und rührend, von Blase-Instrumenten sanft begleitet, ist die Vorbereitung zur nächtlichen Ruhe, die sie sucht, doch nicht hofft. Die Gardine über ihrem Lager ist kaum gefallen, als *Othello* aus einer verborgenen Thüre erscheint, eine Fackel in der Hand haltend. Die Musik folgt in leisen, angemessenen Figuren seinen bebenden Tritten. Spähend durchstreift er das Gemach, sein gräuliches Vorhaben bereitend. In einem Recitativ, das eben so trefflich declamirt ist, als vorhin jenes der *Desdemona*, entfaltet er den Kampf seines Inneren; zweymahl will er den tödtenden Streich führen und zweymahl halten Liebe und Mitleid ihn zurück. Doch als sie im Traume den Geliebten ruft, und seine Eifersucht ihm einbildet, das dieser Ruf nicht ihm sondern dem *Rodrigo* gelte, erwacht seine volle Wuth; sein Arm und ein Donnerstreich erwecken zugleich die Schla-

freude, deren Erstaunen, den entfernt geglaubten vor sich zu sehen, bald in Entsetzen übergeht, als sie den Dolch in seiner Hand erblickt. Nun beginnt ein Duett, das durch seine hoch tragische Kraft den Zuhörer erschüttert, und mit dessen Schluss *Othello* den schrecklichen Mord vollführt. Das Geräusche des Orchesters verstummt in diesem Augenblicke; nur abgebrochene zitternde Klänge hallen dumpf, während *Othello*, erstarrt ob der eigenen That, vom Lager der Erdolchten sich wendet. Noch hat er seine Brust durch keinen Laut erleichtert, als er über heftiges Klopfen an der Thüre scheu zusammen fährt. Er öffnet wankend: *Lucio* tritt ein, meldet ihm, dass *Rodrigo* gerettet, *Jago* hingegen entlarvt und bestraft, und der *Doge* mit *Brabantio* im Anzuge sey; jener um ihm die Zurücknahme seiner Verbannung zu verkünden, dieser um seinen Bund mit *Desdemona* zu segnen. Jedes Wort erfüllt ihn mit Verzweiflung, die seine stotternden Fragen und Ausrufungen kaum zu verbergen wissen. Diese ganze Scene ist sehr verständig in einen mehr recitativischen als gemessenen Gesang gekleidet. Nun treten die Angekündeten ein und bestätigen, was er schon vernahm. *Othello's* Verzweiflung steigt mit jedem Momente; das gehaltene Zeitmaass verliert sich wieder völlig ins Recitativ; er enthüllt die Leiche seiner Gattinn, sinkt vom eignen Dolche getroffen an ihr nieder, und ein Schrey des Entsetzens entfährt den Anwesenden, während der Vorhang fällt.

Ergänzt man gegenwärtige Analyse noch durch die Betrachtung, dass in diesem ganzen Acte nirgends störende Gesangs-Verzierungen angebracht, vielmehr Melodie und Begleitung tief durchdacht, ernst und würdig durchgeführt, die Gefühle jeder vorkommenden Person mit Wahrheit und Natur ausgedrückt, die Momente des stummen Spiels auf das passendste ausgefüllt, so alle Scenen rein dramatisch in sich vollendet, und durch den wunderbaren romantisch-tragischen Zauber, der über ihnen waltet, zu einem Ganzen von ergreifender Wirkung verbunden sind; so frägt man sich erstaunt: Ist dieses das Werk desselben Meisters, der die zwey vorher gegangenen Acte geschrieben hat? desselben, der sonst ähnliche Situationen durch Concert-Ritornelle und Bravour-Arien zu parodiren pflegt? der Verstand und Gefühl darnieder tritt um bloss den Ohren zu fröhnen? dem der Text nur als die Vorrathskammer der Sylben gilt, die er als Unterlage seiner ewig wiederkehrenden endlosen Tonläufe bedarf? — Und wenn man dann gezwungen wird, das Unglaubliche zu glauben, wenn man dann erkennen muss, was *Rossini* seyn *könnte*; so kann man sich, was er gewöhnlich *ist*, nur durch den minder zahlreichen Beyfall erklären, den dieser dritte, selbst eines *Gluck* oder *Salieri* nicht unwürdige Act, gegen die beyden ersteren erhält, und durch die Vermuthung, dass *Rossini*, seiner besseren Überzeugung zum Trotze, mehr nach der *Quantität* als nach der *Qualität* des Beyfalls strebt, lieber der gefeyerte Mann des Tages seyn, als sich einen bleibenden Ruhm erwerben will. *v. Mosel.*

Correspondenz-Nachricht.

Italien. Jänner und Februar 1819.

(Beschluss.)

Miscellen.

Die Musikhandlung *Riccordi* in Mailand gibt jetzt die schöne Musik der Ballets von *Vigano*, nähmlich: *la Vestale*, *Otello* und *Mirra* im Clavierauszug heraus — wodurch gar vielen Musikfreunden ein recht angenehmer Dienst erwiesen wird.

Weiters wird auf Kosten derselben Handlung ein Werkchen wieder aufgelegt, welches in *Paris* im Jahre 1818 erschien, und Gehalt hat. Es sind die

Vocalizzi o sia Studj per la voce, secondo la Scuola italiana; dedicati a Madamigella Lafitte dal S. Carufo napoletano.

Dieser Nahme ist vielleicht wenigen deutschen Freunden des Gesanges bekannt. Er verdient jedoch in jeder Rücksicht es zu werden. Die artige Operette der *Felicie* kann ihm dabey zur gültigsten Empfehlung dienen, so wie der Nahme der Sängerinn *Lafitte*, zu welcher *Catalani* im Hause des *Duca de Duras* gesagt haben soll: *Vi cedo per l'età; mi siete eguale pel resto.* — Lobes genug, wenn es aus dem Munde jener Königinn des Gesanges gekommen ist.

Übrigens wird Jeder den Nutzen dieses Werkchen mit Dank erkennen, der da weiss, wie viele Missbräuche sich trotz der Meisterwerke auch in diesem Lande in die Kunst des Gesanges drängten; welche bizarre Neuerungen, täuschendem Reitze des tyrannischen Romanticism hier wie in der Literatur sich eingeschlichen haben. *Das Einfach-Schöne* muss jetzt der Zweck einer öffentlichen Unternehmung seyn, welche die auf die Verfeinerung und Ausbildung der Sitten so einflussreiche Kunst des Gesanges zum Gegenstande hat. Der Autor

will daher in diesem Werkchen die Aufgabe der Ästhetik: Das *wahre Schöne aufzusuchen, und andern kennen zu machen* lösen, und war dabey nicht unglücklich. Das Werkchen ist sowohl zu *Paris* als in *Mailand* mit Beyfall aufgenommen worden. *Minoja* — der rühmlich bekannte Meister der *Catalani*, und *Censor* des Mailänder *Conservatoriums* lobte es ebenfalls sehr, und führte es bereits zum Gebrauch des *Conservatoriums* ein.

Die Steindruckerey des Herrn *Patrelli* in *Neapel* macht bedeutende Fortschritte, und scheint einem schon so lange gefühlten Bedürfnisse abzuhelfen. Wirklich erschienen daselbst ausser vielen einzelnen Opernstücken die ganzen Opern von *Rossini*, *Moise in Egitto*, *Ricciardo e Zoraide* sowohl in Partitur als im Clavierauszuge. Hinsichtlich der Reinheit und Vollkommenheit gibt es für dem, welcher derley Werke in Deutschland aufgelegt sah, noch manche Wünsche. Aber wollte Gott, es könnte dadurch dem tyrannischen Despotism so vieler nichtswürdiger Copisten — die nur um theures Geld meist von Fehlern strotzende Abschriften liefern — ernstlich gesteuert werden. Selbst die königl. Theater bedienen sich schon bey den Proben dieser gedruckten Copien mit Vortheil, da wie gesagt, die Fehler dabey vermieden sind.

In *R. Collegio di Musica* (vormahls das *Conservatorium*) wurde unlängst eine *Cantate* auf *Pisani*, mit Musik von *Zingarelli* (Poesie von *Ruffa*) gegeben. Sie hiess: *L'amor filiale*. Die neapolitanischen Zeitungen sprechen davon mit ausserordentlichem Lobe, theils was classischen Gesang, ästhetischen Ausdruck, so wie den artistischen Gehalt anlangt. Eine davon schliesst nach der Extase mit den Worten: „*È riuscito con tanta Facilità, che formerebbe la disperazione d'ogni altra, il quale scorsigliatamente si esponesse allo stesso cimento.*"

Im Februarheft des Mailänder *Raccoglitore* fand sich die in der Wiener Musikalischen Zeitung vom Jahr 1817 (Nro. 17) erschienene Abhandlung über die Musik der Chineser ins Italienische übersetzt, mit dem Versprechen, die gehaltvollen Aufsätze dieser Zeitung auch ferner zu benützen — welches für dieselbe zur Empfehlung dienen dürfte.

Dass gegenwärtig auch ein asiatisches Musik-Journal heraus kömmt, wird wohl auch in Wien schon bekannt seyn. *) Man liest unter den seltenen Neuigkeiten, das dieses Journal in *Astrachan* unter der Leitung und Redaction des Herrn *Dobrowsky* — Professors der Musik im dortigen Gymnasio — erscheinen soll. Er kündigt eine grosse Sammlung von Romanzen, Nationaltänzen und armenischer, persischer, indianischer, tartarischer, kalmukischer, zirkassischer, kosakischer, georgischer etc. Gesänge an. Die Stücke sollen fürs *Pianoforte* arrangirt, und auch für Orchester geschrieben seyn.

Wiener-Bühnen.

Theater an der Wien.

Am 10. der *gebesserte*, darauf der *vazirende Lorenz*, eine alte und eine neue Posse zum Vortheile des Herrn *Hasenhut*, beyde etwas lang und daher ins Fade schielend, doch hat die erstere mehr Humor und gutmüthige Laune, die zweyte möchte zuweilen gern sarkastisch werden, und das ist, wie bekannt, nicht wahre Comik. Wer das Wörterbuch der Possen aufschlägt und den Artikel: die wandernden Comödianten lies't, findet die neue Posse seit mehrern Jahren dort. Die Musik von Herrn *Roser* ist der Castor dieses Pollux. Da übrigens das Ganze für Herrn *Hasenhut* allein berechnet ist, darf man billig davon nicht mehr, als von einer wälschen Bravour-Arie erwarten, die schon gut ist, wenn sie dem Talente des Sängers Gelegenheit gibt sich zu zeigen und diess thun die beyden Lorenze. Das Publicum bewies durch sehr zahlreiches Erscheinen, wie dankbar es die Verdienste anerkenne, und zollte dem Benefizianten stürmischen Beyfall. Die Grotesktänzer des Kinderballetes entfalteten im zweyten Stücke ihre hohe Vortrefflichkeit. Es ist fast unglaublich, dass man so viel Kraft und Gewandtheit mit so zarten Jahren vereinen könne. Herr *Hasenhut* sprach am Schlusse eine Dankrede in Knittelversen und kündigte an, dass er noch ferner zur Unterhaltung des Publicums beytragen und die Bühne nicht verlassen wolle.

---

*) Es ist uns bekannt, und wir werden sowohl aus diesem „*asiatischen Musik-Journal*" als auch aus der „*Musikalischen Zeitung*" welche seit Anfang dieses Jahres in London erscheint, unsern Lesern (so bald wir die bestellten Exemplarien erhalten) alles Interessante daraus mittheilen.

Die Redaktion.

Concert.

Am 3. May gab Herr *Clement* ein Morgen-Concert im ganz neu decorirten Augarten-Saale, folgenden Inhaltes: 1) *Ouverture* aus der Oper: *Alruna*, von *Spohr* — eine feurige Composition, bey deren trefflichen Ausführung gewiss mancher Zuhörer an *Mozart* dachte. 2) *Ariette* aus der Oper: *Uthal* von *Mehul*, gesungen und mit der Guitarre begleitet von Herrn *Jäger*. Diese artige Kleinigkeit setzte durch den gemüthlichen Vortrag des braven Sängers alle Hände in Bewegung. 3) *Rondo brillant* für die *Violine* von *Moscheles*, rein und richtig ausgeführt vom Concertgeber. 4) *Boleros* gesungen von Dlle. *Wranitzky* — wie immer — lärmend aufgenommen. 5) *Variationen* für das Pianoforte von *Moscheles*, mit grosser Kunstfertigkeit gespielt von Fräul. *Lassnigg*. 6) *Zwey Sätze aus dem Nonnett* von *Spohr*, vorgetragen von Herrn *Friedlowsky* — Clarinett — *Sellner* — Oboe — *Friedrich* — Flöte — *Herbst* — Horn — *Czeyka* — Fagott — *Clement* — Violine — *Blumenthal* — Viola — *Linke* — Violoncello — *Förster* — Contrabass — eine treffliche Arbeit. 7) Declamation: *Die Orakelglocke* von *Tiedge*, beyfällig vorgetragen von Mad. *Korn*. 8. *Variationen* für die *Violine*, über das Thema aus der Zauberflöte: „*Das klinget so herrlich*" gespielt vom Concertgeber, worin derselbe durch seine schon so oft gerühmte, ausserordentliche Fertigkeit sich allgemeinen Beyfall erwarb.

Bemerkung.

Etwas für Flöten-Spieler.

Die Kunstfertigkeit unserer heutigen Virtuosen, besonders jener auf Blas-Instrumenten, setzt uns nicht selten mit Recht in Erstaunen. „*Man würde sich einst das als unmöglich gedacht haben, was der Mensch auf seinem Instrumente leistet*" sagt der eine, „*man würde ihn wie einen Zauberer behandelt haben*" erwiedert der andere, „*s'ist unglaublich, sogar Doppeltöne bringt er hervor, er hat eine Tridoppel-Zunge*" bemerken ein Dritter und Vierter u. s. w. — Alles falsch, es gibt nichts neues unter der Sonne. Zum Beweis dessen nehme man *Adlungs musikalische Gelahrtheit* zur Hand. Dort sagt er von *Joh. Gottf. Holzbey*, (1718 Canditat der Theologie zu *Mellenbach* im *Schwarzburgischen*) „Nicht nur, dass er ein guter Componist, starker Organist, Psalterist u. d. m. ist, sondern er blaset auch ganz vorzüglich die *Flaute*, und zwar gar *zwey zugleich*, und macht noch unter dem Blasen eine *dritte Stimme* mit der *Gurgel*. (?)

Kirchen-Musik.

Morgen, den 16. d. M., um 11 Uhr wird in der Augustiner Hofpfarrkirche die Messe von *Tomaschek*, und den 20. eben daselbst zur nähmlichen Stunde eine neue Messe von *Gyrowetz* aufgeführt.

Wien, bey S. A. Steiner und Comp., Musikhändler.
Gedruckt bey Anton Strauss.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG,
mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat.

Den 19ten May | Nro. 40. | 1819.

Über die deutschen Volkslieder
zu Carls des Grossen Zeiten.
(Fortsetzung.)

Die dritte Gattung:

c) *die schändlichen und unzüchtigen Lieder*, werden wir ganz kurz abhandeln, und nur erwähnen, dass in jenen Zeiten verbothen war, sie in der Nähe einer Kirche zu singen; da es nun aber damahls noch sehr wenig Kirchen gab, fand sichs bald, dass das Volk gar nicht weit zu gehn brauchte, um einen erlaubten Platz zu finden. Desshalb fanden die Concilien oder Versammlungen der Kirchenväter für nöthig, diesem Gesetz noch eine kleine Erklärung beyzugeben, und sie ganz kurz auf dem ganzen Erdboden zu verbiethen. Unser jetziges Zeitalter hat in diesem Puncte keine grossen Strafgesetze nöthig, denn es zeigt zu seiner Ehre keine grosse Hinneigung dazu. Verirrungen, wie vor 30 Jahren einmahl einige grosse Geister sich erlaubten, indem sie sich zu einem solchen Wettstreite verbanden, sind gar kein Beweis gegen die Sittlichkeit des Zeitalters. Wir kommen zur schönsten Gattung der

d) *Lob-* und *Ehrenlieder.*

Hierin hat jede Nation einen Überfluss der trefflichsten Muster, und die Welt hat einen so richtigen Tact und eine so lebendige Gewissenhaftigkeit, dass sie nur solche Loblieder mit Liebe empfing und aufbewahrte, welche das wahre Grosse und Edle besangen — und dass solche Producte, welche Schmeicheley und Heucheley erfanden, schnell in das Nichts der Vergessenheit sanken.

Höchstens ward dem erkauften oder erschlichenen Lobliede das Loos, dass der Gepriesene es sich von seinen Kindern oder Hausleuten konnte vorsingen lassen, wenn er eine Freude haben wollte.

Die Deutschen, die Engländer, die Franzosen, die Schweden, Dänen, Spanier und Italiener haben derer treffliche Muster aufzuweisen, die aus dem Herzen des ganzen einigen Volks entsprangen, und sich durch den geweihten Mund eines Dichters und Tonsetzers aussprachen.

Henri IV. ists, welcher den Franzosen einen reichhaltigen Stoff zu ihrem Volksliede gab, und von dem einige schon die Unsterblichkeit im Geiste der Nation errungen haben, doch ist diess beynahe auch der einzige ihrer Monarchen, dem solche Ehre wiederfuhr, dass die auf ihn gedichteten Loblieder verewigt wurden. Das Rolandslied ist in mancherley Melodie übergegangen. Die beste davon befindet sich wohl in „*Forkels* Geschichte der Musik" abgedruckt; denn sie hat sehr viel Ausdruck, und eignet sich durch ihre Einfachheit zum Volksliede. „*Malborough s'en va-t-en guerre etc.*" hat ebenfalls eine so unerhörte Celebrität erlangt, dass der genannte selbst gar nicht mehr wusste, in welchen Welttheil er sich flüchten sollte, um das Lied auf seine Tapferkeit endlich einmahl verstummen zu hören.

Die Engländer singen aus bewegter Brusst ihr: *God save great George the King!*" und das jedes englische Gemüth zu den Sternen erhebende „*Rule Britannia!*"

Die Deutschen sangen meist zu ihres *Hermanns* Ehren Lieder, und durch die Theilung in so viele Völker erlosch die heilige Flamme ihrer gemeinsamen Begeisterung für das Vaterland. Einzelne Helden und Herrscher wurden besungen, und unter den ersten ist vorzüglich „Prinz Eugen" von den damahligen Volksdichtern mit einem Liede bedacht worden, dessen Eigenthümlichkeit höchst wunderbar und selten ist. Es hat beynahe oft eine solche Willkühr des Rhythmus, als die ältesten von Hans Sachs nicht haben; denn bisweilen hat der Dichter so viel in eine Zeile oder Vers zusammengepackt, dass der Sänger sich tummeln und die Worte im Munde herumwerfen muss, um alles herauszubrin-

gen. Es ist ein naives Denkmahl der gemeinen Volkspoesie, das wahrscheinlich einen Dichter zum Verfasser hat, der mit dem *Spadon* besser umgehen konnte; dennoch aber besitzt es sehr viel Eigenthümliches und beynahe jeder alte Grenadier wird es mit komischer Virtuosität vorsingen. Auf den Helden Deutschlands, den Erzherzog Carl von Österreich, sind einige gelungene Lieder im Volkstone gemacht worden, welche damahls, als Deutschland in gemeinsamer Gefahr war, auch gesungen wurden. Der Österreicher echtes Volkslied „Gott erhalte Franz den Kaiser" ist eines der schönsten Muster dieser Gattung, weil es das erhabenste Pathos, die einfachste Melodie, und den schönsten Ausdruck in sich vereinigt, und so des grossen *Haydns* Genie immer an frohen Gedächtnisstagen des verehrten Monarchen, zu allgemeiner Begeisterung beytragen hilft. Auch Preussens Völker haben ein ähnliches, wovon mir jedoch der Text nicht bekannt ist.

Die fünfte Gattung:

e) die Teufelslieder, hat eben so wie sie es mit dem grössten und bedeutendsten Widersacher zu thun hatte, ihre Feinde und Widersacher gefunden. Diess waren Lieder, welche man in jener Zeit des Aberglaubens auf den Gräbern sang, um den Teufel davon zu verscheuchen. Diess geschah gewöhnlich zur Nachtzeit.

(Der Beschluss folgt.)

Wiener-Bühnen.

K. K. Hoftheater am Kärnthnerthore.

Am 11. May wurde daselbst die *Entführung aus dem Serail* aufgeführt, worin Herr *Stümer* die Rolle des *Belmonte* gab. Er führte diesen schwierigen Part zur grossen Zufriedenheit des Publicums durch, welches ihn am Schlusse abermahls und *wohlverdient* hervorrief. Vorzüglich gelang ihm die Ausführung der ersten Arie (in *C-dur*) dann des Duetts mit Mad. *Campi*, welche mit ihm die Ehre dieses Abends theilte. Dlle. *Bondra*, dann die Herren *Siebert* und *Gottdank* verdienen gleichfalls mit Auszeichnung genannt zu werden. Die beyden letzteren sangen das göttliche Duett: Vivat Bachus etc., so vortrefflich, dass es unter lärmenden Beyfallsbezeigungen wiederhohlt werden musste, was zwar zu unserer grossen Freude, von je her geschehen ist. *S.*

Correspondenz-Nachrichten.

Grätz, den 28. April 1819.

Die neue Theaterdirection brachte den 22. d. M. *Rossinis* komische Oper: *der Barbier von Sevilla*, zur Production. Bey einer Handlung ohne das mindeste Interesse und einer kaum mittelmässigen Musik (*Rossini* hat schon besseres geliefert) wird dieser Oper, wohin sie sich auch verirren mag, wie hier bald das Grabgeläute entgegenschallen. Das hiesige Publicum hat zu oft aus *Mozarts* und *Cherubinis* nektargefülltem Kelche getrunken, als dass ihm das laue Wasser, welches *Rossini* mit dieser Oper biethet, behagen sollte. So missfällig indess Text und Composition des Barbiers aufgenommen ward, so zufrieden war man mit dem neuen ersten Tenor, Herrn *Cornet*, und der ebenfalls neuen *prima Donna*, Dlle. *Stumer*. Herr *Cornet* empfiehlt sich durch eine klangvolle, umfangreiche Stimme, durch zartes Coloriren der Töne, durch sehr vernehmliche Aussprache und ist für einen Tenorsänger (was selten) ein braver Schauspieler. Dlle. *Stumer* war diessmahl ein wenig heiser, auch etwas schüchtern. Doch leistete sie selbst in diesem Zustande so viel, dass man in den nächsten Opern sich wirklich Vorzügliches von ihr verspricht. Herr *Cornet* ward einstimmig gerufen.

Der hiesige Musik-Verein ist seit einiger Zeit für die Cultur der Tonkunst sehr bemüht. Sowohl für den Unterricht im Gesange als in der Instrumentalmusik sind einsichtsvolle Lehrer eigens besoldet worden. Im Verlaufe eines Monathes gab der Verein zwey Gesellschafts-Concerte, wobey einige sehr hoffnungsvolle Dilettanten sich zu produciren Gelegenheit fanden. *Anselm.*

Paris. April.

Die neue *italienische Oper* hat ihre Vorstellungen mit *Pärs*: *I fuoruscite di Firenze* eröffnet, *Guglielmis Pastorella nobile* folgte. Mad. *Fodor* von *Venedig*, der Sänger *Garcia* aus *London*, so wie der für die ersten Tenorparthien bestimmte *Pellegrini* werden erwartet, und da sie von der grossen Oper thätig unterstützt wird, so haben wir guten Grund auch für die Folge etwas Vollkommenes hoffen zu können. Zu wünschen ist es, dass, um sich ehrenvoll zu erhalten, immer gute, wenigstens anziehende Musik gewählt wird. Selbst der in Italien allenthalben vergötterte *Rossini* hat in Frankreich noch keinen Beyfall erhalten kön-

nen, und wenn so manche mittelmässige französische Musik durch einen geistreichen, oder interessanten Text Bedeutenheit gewinnt, so lässt sich ja diess selten oder nie von dem grössten Theils gehaltlosen italienischen Text erwarten.

Leipzig.

Auch diesen Winter haben im Vorzimmer des hiesigen grossen Concert-Saales die beliebten Quartett-Unterhaltungen unter der geschickten und zweckmässigen Anführung des Herrn Concertmeisters *Matthäi* mit stetem Beyfalle Statt gefunden. Die Wahl der interessantesten Werke, wozu auch einige Quintetten gehörten, so wie die treffliche Ausführung, liessen schwerlich Etwas zu wünschen übrig. Vom Herrn *Matthäi* war die erste Violine, und von den Herren *Lange*, *Meyer* und *Voigt* waren die übrigen Instrumente besetzt. Von neun Abend-Unterhaltungen, unter den zwölfen, welche gewöhnlich Montags gegeben wurden, kann ich hier kürzlich einige Nachricht mittheilen.

1. Drey Quatuors von *Onslow*, *Ries* und *van Beethoven*. Das erste ganz neu, voll Geist, Originalität und Leben; besonders zeichnete sich der schnelle scherzhafte Satz aus. Das von *Ries*, anfangs etwas Bizarre, aber mit den schönen russischen Variationen, und dem originellen Schlusssatze.

2. Drey Quintetten, eins von *Krommer*, mit Flöte, als Hauptstimme (von *Grenser* trefflich geblasen), Reich an Anmuth und Kunst; eins von *Ries*, höchst originell, zum Theil romantisch-pittoresk, kühn und energisch; und das Schweitzer-Quintett von *Neukomm*, welches gewisse Natur- und Volksscenen (nach der ausgetheilten gedruckten Angabe) schildert, interessant und voll mannigfachen Lebens, besonders im Gewittersturm und ländlichen Tanze sehr bedeutend und charakteristisch.

3. Quartetten: von *Onslow*, edel und ernst, mit Geschmack und grosser Kunstgabe ausgeführt, von *Ries*, im ersten Satz etwas wild und buntkraus, in den übrigen desto anziehender; von *Andr. Romberg*, voll lebendiger Melodie und feuriger Phantasie, im glänzenden und gediegenen Style.

4. Quartetten: von *J. Haydn*, voll unvergleichlicher Grazie und Laune, mit einer drolligen kanonischen Menuett; von *Hummel*, sehr kunstreich, besonders interessant durch den muntern romantischen Tanz mit *pizzicato*, der wie ein Geistertanz hinschwebt, auch durch die originelle Lebhaftigkeit des Finale ausgezeichnet; und von *van Beethoven*, sehr eigenthümlich und kunstvoll, und reich an Leben und Anmuth.

5. Ein herrliches Quintett von *Mozart* mit concertirender Clarinette (von *Barth* trefflich geblasen), einzig durch das himmlisch-schöne *Adagio*. Ein grosses romantisches Septuor von *van Beethoven*, aus vielen Sätzen, auch Variationen, bestehend, und höchst ergetzend.

6. Quartetten: von *Onslow*, feurig, originell und kunstreich; von *Andr. Romberg*, besonders in dem canonischen Stück herrlich; und von *Hummel*, mit trefflichem Adagio.

7. Quartetten: 1) *J. Haydn*, glänzend, launig und zart, mit schönem *Adagio*. 2) *Andr. Romberg*, sehr brillant, mit vorzüglichen Bratschen-Solo's. 3) *Van Beethoven*, feurig und heiter, nicht zu weit ausgesponnen, und frey von Schwulst.

8. Quartetten: 1) von *van Beethoven*, ein neues, nicht zu lang, durchaus originell, zum Theil etwas herbe, aber kräftig, bündig, kunstreich und charaktervoll. 2) *Jos. Haydn*, reich an lieblicher Laune und bezaubernder Kunst, mit einem grossen herrlichen *Adagio*. 3) *Hummel*, trefflich, feurig und brillant, voll mannigfacher Kunst.

9. Quintetten: 1) von *Ries* (vorzüglich im *Scherzo* mit einer Art Schweitzerkuhreigen). 2) *Andr. Romberg*. 3) *Van Beethoven*, mit einer Art Gewitterscene und klagender Episode, schon sonst mit Bewunderung und Beyfall, und jetzt zum Schlusse aufgeführt. *M.*

Literarische Anzeige.

Erstes Concert für das Pianoforte mit Begleitung des ganzen Orchesters, verfasst und dem Fräul. Rosalie Baroninn Brentano Cimarola gewidmet von M. I. Leidesdorf. 100. Werk. Wien bey S. A. Steiner und Comp. Preis 10 fl. W. W.

Nro. 20. dieser Zeitschrift gibt über den Zweck und Plan des *Odeons*, dessen erste Lieferung gegenwärtiges Werk ausmacht, hinreichend Aufschluss und die Sache lobt sich besser selbst, als es Worte vermöchten, die man der Parteylichkeit beschuldigen dürfte. Der rühmlich bekannte Tonsetzer, Herr *Leidesdorf*, hat sein Talent in diesem neuen Werke auf eine glänzende Art bewährt. Das Concert ist im

Mozart'schen Style, einfach und würdevoll. Die Instrumentirung zeichnet sich dadurch aus, dass sie erstens die Solo-Stimme nie verdunkelt, zweytens nicht nach gewissen Knalleffecten, die Krankheit unserer Zeit, ängstlich strebt. Melodie, Harmonie und glücklich gewählte, nicht zu grosse Schwierigkeiten vereinen sich in der Parthie des Pianoforte, und machen dieses Werk auch für geübte Schüler erreichbar. Herr *Leidesdorf*, der übrigens die conventionellen Formen eines Concertes genau beobachtet hat, vermied überall den Triller als Cadenz, vielleicht der Neuheit wegen; doch ist der Triller in einem Concerte das, was der Gruss oder vielmehr Abschied im Leben; darf man darin Originalität suchen? der Raum dieser Anzeige gestattet keine Zergliederung des Ganzen, wir können also die einzelnen Schönheiten nicht andeuten, und übergehen daher auch wie billig einzelne Fleckchen, die von Erstern reichlich aufgewogen werden. Gewiss ist es, dass jeder, der dieses Stück im Geiste des Verfassers vorträgt, damit überall rauschenden Beyfall erringen wird. Herr *Leidesdorf* hat uns durch dieses grössere Werk ein sehr werthes Geschenk gemacht und einen neuen Beweis seiner unerschöpflichen Phantasie und seiner rastlosen Thätigkeit gegeben. Die Auflage ist sehr schön, der Stich rein und fehlerfrey.

Bemerkungen.

Man behauptet gewöhnlich: es sey schon ein Merkzeichen von einem *guten Herzen*, wenn Jemand Geschmack und Gefühl für Musik habe. — Diese Behauptung dürfte darum nur so allgemein seyn, weil man unter dem Ausdrucke: *ein gutes Herz haben*, gewöhnlich eine gewisse Reitzbarkeit der Nerven versteht, vermöge welcher sie leicht sowohl *wahre* als *falsche* Eindrücke annehmen; wodurch denn weit seltener ein von nüchterner Vernunft geleitetes inneres Bestreben, alle Handlungen so einzurichten, dass wir gegen uns und Andere immer gerecht, gerade und edel handeln, als eine natürliche, von schwachen Organen, sanguinischem Temperamente, inconsequenter Erziehung und eigener Verzärtlung herrührende, weibische Weiblichkeit, Lenksamkeit und Empfindsamkeit mit dem Ehrennahmen eines guten Herzens belegt wird. Indessen ist es damit immer weniger genau zu nehmen, als die Idee: *ein guter Musiker müsse durchaus auch ein offener Kopf seyn*, stets zu bestreiten seyn wird. Die meisten ausübenden Tonkünstler, und wären sie auch noch so geschickt, nehmen sich in ihrer gewöhnlichen Handlungsweise äusserst sonderbar aus, ja wie viele mannigfaltige Gebrechen entdeckt man nicht selten, wenn der Virtuose — sein Instrument aus der Hand legt (da lobe ich mir eher den Sänger, die Sängerinn, die besitzen doch wenigstens grössten Theils eine *gute Art* uns begreiflich zu machen, wenn sie nicht singen — können). Doch keine Regel ohne Ausnahme; *einzelne Musiker* — der philosophische Künstler ist in allen Fächern, wo er getroffen wird, zu ehren zu schätzen — *Tonsetzer*, welche tiefe Blicke in die höhere Theorie und Praxis der Kunst gethan haben — jene wie diese müssen aber ausser der *musikalischen*, noch eine *andere Bildung* erhalten haben, dürften allein diese Idee erzeugt, bisher bewährt haben. K***

Lesefrüchte.

Caravoglia, geborne *Balconi*, eine italienische Sängerinn, war im Jahre 1784 beym Theater zu *Prag*. Von ihr wird versichert: Sie war im Gesang so wenig zu ermüden, dass sie an einem Abend einmahl 23 Arien nach einander gesungen haben soll.

Arichondas, ein Tonkünstler des alten Griechenlandes soll zuerst die *Trompete* erfunden haben.

Anekdote.

Ein wohlhabender Land-Edelmann ging einen Musiklehrer an, seine Töchter im Singen zu unterrichten; auf die Äusserung des Lehrers, dass solche auch nebst diesem irgend ein Instrument lernen sollen, erwiederte derselbe, dass der Kantor auf seinen Dorfe nie ein Instrument brauche, wenn er singe, doch wollte er sich auch dieses gefallen lassen, wenn ihre Lehrjahre desshalb nicht verlängert würden. Es fand sich nähmlich nach mehrerer Rücksprache, dass der Herr der Meinung war, man müsse die Musik nach der Art eines Handwerks lernen.

Wien, bey S. A. Steiner und Comp., Musikhändler.
Gedruckt bey Anton Strauss.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG,
mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat.

Den 22ten May | Nro. 41. | 1819.

Über die deutschen Volkslieder

zu Carls des grossen Zeiten.

(Beschluss.)

Die römische Synode unter *Leo* IV. beschloss diesen Missbrauch abzuschaffen, und legte ein strenges und allgemeines Verboth darauf. In unseren Zeiten gibt es ähnliche solche Lieder verschiedener Gattung, welche es aber mit einem anderen Widersacher zu thun haben. Teufelslieder müsste man diejenigen nennen, welche ein Sänger z. B. auf dem Theater singen soll, und die doch keinen Gesang, sondern einen ganz steifen, hölzernen und gezwungenen Gang haben, und welche meisten Theils von solchen Tonsetzern herrühren, die nicht selbst singen. Oft auch nennen schon Sänger, ganz eigenmächtig, ohne lange zu fragen, solche Arien „Teufelsarien; denn bisweilen sind sie überinstrumentirt, dass ein wahrer teuflischer Blasbalg dazu gehören würde, um die Lunge immer im Gang zu erhalten, oder der Gesang hört gar nie auf, und reisst nie ab, wie der Faden, welchen die Ariadne dem Theseus zu seiner Sicherheit mit ins Labyrinth gab. An solchen Arien werden gewöhnlich die stärksten Sängerinnen „schachmatt."

Eine andere Gattung hat sehr viel Trompetenstösse und Paukenrummel, so wie Bass- und Geigengerumpel, dass der stärkste Bassist darüber seinen Geist aufgeben müsste, wenn er nicht bisweilen das *Stratagema* gebrauchte, und mitten im Gesang das Maul offen behielte, ohne jedoch einen einzigen Ton von sich zu geben, bis er sich wieder so halb und halb erhohlt hat. Wenn vollends recht viel Gesang in der Tiefe liegt, da mag er sehn wie er durchdringt, — und aupplaudirt wird!

Eine noch andere Gattung solcher Teufelsarien sind die, welche zwar nicht auf den Gräbern der kaum Verstorbenen gesungen werden, sondern unter den Fenstern der Lebendigen, nähmlich der schönen Mädchen. Wenn solche zarte Naturen schon zwey Stunden im weichen Flaum und süssen Traum geschlummert haben, und wohl gar glühende Wangen haben, tritt der Held der *Donna* unter das Fenster, in einer kalten Sommernacht, stimmt, räuspert sich, und singt sein Lied der Liebe. Was ist zu thun? — Man springt aus dem warmen Bette, wirft einen Atlas-Mantel um, und hört in diesem *Negligé* eine, auch wohl zwey Stunden zu, erkältet sich dabey, applaudirt nackt hinab, und wirft einige Handküsse hinunter, und stirbt am Nervenfieber. Diess sind die wahren Teufelslieder, welche nicht auf dem Grab gesungen werden, sondern womit man in das Grab hinein gesungen wird. Bisweilen findet der Hausdoctor den andern Morgen so eine ganze Familie krank an musikalischem Nervenfieber, Catharr, Schnupfen, Kopfweh, und Reissen in allen Gliedern, und wundert sich noch, weil er das Teufelslied nicht errathen kann.

Eine noch schlimmere Gattung sind die beliebten Walzer und Deutsche. Denn bey unseren jetzigen Bällen herrscht eine solche Verwebung der Tänze in einander, dass man gar nicht weiss, wo einer anfängt und der andere aufhört. Muss nicht ein braver Musikus eigentlich um 7 Uhr Abends in seinem Untertheile des Schiffes mit allen Lebensmitteln, Wein, Wasser und allem dazu gehörigen Ballast schon versehen seyn, dass heisst fest angestopft, dass er nun die ganze Nacht hindurch aus Leibeskräften fortgeigen kann, ohne nur einmahl sich heimlich umzudrehen, die Weinflasche anzusetzen, und einige feste Körper, als z. B. Kapaunerflügel, Hasenläufe, Mandeltorte, oder ein halbes Laib Brot dazu hinein zu schieben? Muss er es nicht, wenn er will gesucht seyn, und unermüdet genannt werden? Sind nicht Bälle, wo eine Raststunde, ganz in Verruf?

Nach diesem Teufelsliede tanzt nun die liebe

junge und alte Jugend, entzückt, und stammelt kaum ein Wort zu einander, sondern schwimmt — in Schweiss, nicht in Wonne, und schnappt nach Luft, die auch in Überfluss vorhanden ist, besonders in Tanzsälen, die eine halbe Stunde vorher noch ein Schlafzimmer waren, und in denen ein Mensch mit etwas langem Gesicht nicht stark tanzen darf, weil er sich sonst an der Decke anstösst, noch weniger einer mit stark hervorscheingender Nase, weil er sonst die gegenüber stehende Mauer streifen würde.

In einer solchen Luft schwimmen alle Ingredienzen zu einem Lebenselixier, nähmlich 4/8 Staub, von ganz verschiedener Gattung, 2/8 Lungendampf, von ebenfalls sehr verschiedener Gattung, denn 4/5 darunter haben Lungendeffecte — dann 1/8 Gas- und Stickluft, weil der geheime Ort nicht weit davon ist, und endlich 1/8 Dampf von Kerzen, Thee, Punsch und der für einander entbrannten Herzen.

Wenn ein Wohlthäter der in lauter Unpässlichkeit so schon verkrüppelten Menschheit einen ungeheuern Dienst zu erweisen dächte, so müsste er in Deutschland es dahin bringen, dass alle Bälle unter der Bedingung erlaubt wären, dass alle 2 Stunden ein schwarzer Sarg mit den darin liegenden Flaumfedern (Hobelspänen) im Zimmer umhergetragen würde, damit ein jeder wüsste, wenn er genug getanzt hat. Dann würden diese Teufelslieder einen wohlthätigen Charakter annehmen, ungefähr den eines Schwefelreinigungsbades.

Noch eine gar süsse Gattung der Teufelslieder fällt mir bey, welche darin besteht, dass eine schöne junge Gattinn ihrem Gemahl ein süsses Syrenen-Lied so lange vorsingt, bis er allen Schmuck der Cleopatra ihr an den Hals gehängt hat, und dann hingeht, — und sich erschiesst. Die sechste Gattung der Schlachtgesänge in unserm Zeitalter des Friedens zu erklären wäre ganz unnöthig.

F. A. Kanne.

Correspondenz-Nachricht.

Linz. May.

In Darstellungen von Opern, Operetten und Schauspielen mit Musik blieb unsere Schaubühne unter dem Unternehmer Herrn *Schütz* ganz gewiss in diesem Jahre nicht zurück; ja die beschränkten Hülfsmittel betrachtet, die gewöhnlich Provinzial-Theater haben, wird man aus dem Folgenden ersehen, wie sehr man (vielleicht vor so mancher andern Provinz) bedacht war, dem Publicum einen abwechselnden Genuss zu verschaffen. Es wurden nähmlich vom 1. Jänner bis 1. May d. J., die *Zauberflöte*, die *Schweitzerfamilie*, *Trajan in Dacien*, *Johann von Paris*, *Agnes Sorel*, *Tancred*, *Joseph und seine Brüder*, *Nachtigall und Rabe*, die *beyden Füchse*, das *Lotterieloos*, der *neue Gutsherr*, das *lustige Beylager*, die *Teufelsmühle*, das *Sternmädchen*, die *Waise und der Mörder*, *Roderich und Kunigunde*, das *Narrenhaus*, *Faschingsstreiche*, der *lustige Fritz* gegeben. Im *Tancred* gefiel vorzüglich Mad. *Hölzl* als *Tancred* mit einer schönen Contraalt-Stimme. *Trajan* war zur *Benefiz* des Theater-Capellmeisters und Compositeurs, Herrn *J. B Schiedermayer*; Herr *Schütz* machte darin in der Rolle des *Maximus* den *ersten* Versuch als Sänger, einen *zweyten* in jener des *Johann von Paris*, wobey Dlle. *Becker* als *Prinzessinn* mit getheiltem Beyfall das erste Mahl auftrat. — Das Theater ist jetzt überhaupt in einem Zustande, wo man etwas weniger kritisch dasselbe bemessen muss. Im Fasching war sowohl das *Opern-* als *Orchester- Personale* ermüdet, und seit dieser Zeit traten Verhältnisse ein, welche, wie ziemlich deutlich wird, eine Hemmung in den sonst ordentlichen Darstellungen veranlassen, und deren Entwicklung das Publicum mit Sehnsucht entgegen sieht.

Berlin, den 8. May 1819.

Musikalische Akademie am Busstage.

Das treffliche Oratorium: *Samson*, eines der vorzüglichsten Meisterwerke des unsterblichen deutschen Tonsetzers *Händel* — dieses Riesengeistes voll Kühnheit, Grösse und Erhabenheit des musikalischen Ausdrucks, mit der Kunst der Fuge voll Leichtigkeit spielend — verdiente, nach Dr. *Burney's* Versicherung, in England dem nicht minder grossen Oratorio, der *Messias*, gleich gestellt und auch in Deutschland endlich bekannter zu werden.

Die Original-Partitur erschien in London 1742, gestochen mit dem Englischen Text des *Milton* (wahrscheinlich früher als Oper bearbeitet) voll herrlicher Bilder und für die lyrische Behandlung ganz geeignet. Herr *J. F. Mosel* in Wien — durch die Composition der Collin'schen Oper: *Cyrus und Astiages* neuerlich auch als dramatischer Tonsetzer ausgezeichnet — übersetzte mit gewissenhafter Berücksichtigung der vorhandenen Musik das Gedicht frey ins Deutsche

und hat sich nicht allein hierdurch, sondern auch durch die mit vieler Einsicht, ganz im Geiste des Originals verstärkte Begleitung der Blase-Instrumente (welche meistens sehr wirksam und nur selten etwas modern und reich angewandt sind) ein bleibendes Verdienst erworben.

Durch Stoff und Bearbeitung ganz dramatisch, eignet sich *Samson* sehr für eine grosse Concert-Aufführung und wurde von dem grossen Musik-Verein in Wien mit einer Besetzung von 8—900 Personen *) vor einiger Zeit imponirend gegeben.

Hier verdanken wir den neuen, so seltenen als reichen Genuss dem echten Kunstsinn und der regen Anstrengung des Herrn Capellmeisters *B. A. Weber*, der uns diess köstliche Werk — wie früher *zuerst* Haydns „Schöpfung" und die Mozartsche Bearbeitung des Händelschen „Messias" — in seiner vollen Grösse würdig aufstellte und durch die Sorgfalt der mit so reichen Mitteln bewirkten Aufführung auch den strengsten Anforderungen genügte. Lebendig und wahr wurden die Zeitmasse genommen.

Die *Solo*-Parthien waren durch Mad. *Milder* und *Schulz*, die Herrn *Eunike* und *Blume* ganz vorzüglich besetzt.

Die Versammlung war zahlreich, durch die Anwesenheit des königlichen Hofes ausgezeichnet, und allgemein wohl befriedigt, so dass nur der Wunsch übrig bleibt, dieses oder eins der vielen, hier noch nicht bekannten Meisterwerke Händels bald wieder so würdig ausgeführt zu hören. (A. d. Berliner Zeitung.)

Lemberg. (Verspätet.)

Herr *Lipinski* gab am 28. des Novembers zu seinem Vortheile ein Concert im Redouten-Saale. Man begann mit der *Ouverture* aus *L'Italiana in Algieri* von *Rossini*. (Sehr gut gegeben, bis auf den Piccolisten, der meinte, er habe ein halbes Dutzend Trommeln um sich, die er überpfeifen müsse).

2. *Violin-Concert* aus *H-moll* von *Viotti* (der Tonsetzer war aber nicht angegeben). Der Concertgeber bewährte mit vollendetem Vortrage die gespannte Erwartung seiner Zuhörer nach seiner Kunstreise; er spielte mehrere Gänge dieses Tonstückes abweichend von des Tonsetzers Aufgabe, jedoch mit verschönerter eigener Modulation, die jeden Kenner befriedigte.

3. *Arie* von *Rossini* aus der Oper: *il Barbiere di Seviglia*, recht gut vorgetragen von Mad. *Bianchi*.

4. *Rondo* von *Kreutzer*, gespielt von *Lipinski*.

5. *Duetto* von *Sim. Mayer*, von Mad. *Bianchi* und Herrn *Schnaidtinger* mit Beyfall gesungen.

6) *Variationen*, gesetzt und mit allem Aufwand von Kunstfertigkeit von dem Concertgeber vorgetragen.

7. Zum Schluss — *Ouverture* aus *Tancred* von *Rossini*.

Da Herr *Lipinski* zweyerley Preise ansetzte, so war es auch dem unbemittelten Musikfreunde thunlich diesem herrlichen Concerte beyzuwohnen, daher auch der Saal voll war.

Dass Herr *L.* nach Ende jeden Vortrages, nicht nur von seinen Landsleuten, sondern von Allen auszeichnend belobt wurde, mag ihm eben so zur Ehre für sein zeitheriges Studium, als zur weitern Fortsetzung desselben als Ermunterung dienen, um bald an das Ziel der höchsten Vollendung zu gelangen. — Kurze Zeit darauf hörten wir diesen Künstler fast die nähmlichen Stücke, in einem feyerlichen Privatkreise (im *Lewakowskischen Saale*) des hiesigen hohen Adels, zu Ehren Sr. Excell. des Herrn Grafen *Franz Xav. Ch**ki etc. etc.*, mit möglichster Richtigkeit und Zartheit vortragen, doch spielte er statt *Viotti's* das *Allegro* von dem *Rodeschen* Concerte in *A-dur*. Herr *Nawratil*, in Diensten Sr. Excellenz des genannten Herrn Grafen, spielte (oder sang vielmehr,) mit einer unbeschreiblichen Lieblichkeit ein Clarinetten-Concert. Auch beyde *Ouverturen* von *Rossini* wurden mit Vollkommenheit gegeben, da mehrere von unseren beliebtesten und geschicktesten Herrn Dilettanten, zu dieser Feyer-Musik eingeladen, daran Theil nahmen.

Bevor Hr. *Mozart* (Sohn) von hier aus seine Kunstreise nach *Russland* u. s. w. unternahm, wollte er uns noch ein Andenken durch ein von ihm am 17. Dec. 1818 gegebenes Concert zurücklassen, welches um 5 Uhr im Redouten-Saale Statt fand.

Vorkommende Stücke waren: 1. *Ouverture* aus *Cosi fan' tutte*, von *Mozart* dem Unsterblichen (Matt gegeben.)

2. *Duetto* aus *Ines de Castro* von *Nasolini*, gesungen von Mad. *Bianchi* und Herrn *Baschni*, einem hier angekommenen (Privat) Tenor-Sänger. (Die Stimme des Letztern zwar angenehm, doch zu

---

*) Nach zuverlässigen Daten bestand jenes seltene, von Herrn von Mosel geleitete Orchester aus 700 Personen, meistens Kunstfreunden. Anm. d. Redaction.

schwach gegen die der Mad. *Bianchi*, machte nicht die erwünschte Wirkung.

3. Ein *neues* Concert für das Hammerclavier aus *Es*, gesetzt und gespielt von dem Concertgeber. (Es mag, näher betrachtet, seine Verdienste haben, aber es liess kalt. Woran dieses eigentlich liegen möchte, lassen wir, aus Achtung gegen den Nahmen *Mozart*, ungerügt.

4. *Cavatina* von *Rossini*, (recht brav von Herrn *Michalesi*, Bass-Sänger bey dem hiesigen Theater, vorgetragen)

5. *Variationen* über ein russisches Thema von *Baillot* aus *D-moll*, konnte nur durch Herrn *Lipinski's* mannigfaltiges, meisterhaftes Spiel gefallen. Wer hätte wohl sonst 15 bis 18 Variationen in *Moll*, gelassen, und mit Vergnügen anhören können?

6. *Humels Rondo* für das Hammer-Clavier mit Orchester-Begleitung, von Herrn *Mozart* gut vorgetragen.

7. Das *Finale* aus *Cosi fan' tutte* hätten sich die sonst geehrten Theater-Sänger und Sängerinnen füglich ersparen können, da es nur auf der Bühne, mit Handlung verbunden, Effect machen kann. Es missfiel daher auch.

Da Herr *Heinrich Franz Bulla*, der fast 30 Jahr hier *Director* einer seinen Nahmen führenden Schauspieler-Gesellschaft war, im Februar dieses Jahres starb, so haben die Herren *Franz Kratter*, rühmlichst bekannt als Schriftsteller, besonders als dramatischer, und Herr *Johann Kaminski*, zeitheriger Unternehmer des pohlnischen Schauspieles, bekannt als Mitarbeiter des hier herauskommenden Journals in pohlnischer Sprache, *Dziennik* betitelt, dann als Übersetzer mehrerer dramatischer Stücke, auch Verfasser des 2. Theiles, der so beliebten National-Operette (*Cud mniemany, czyli, Krakowiace i Górale.*) *Wunderschein*, oder, *die Krakauer und Goralen*, — die Pachtung des hier bestehenden städtischen Theaters, von Ostern an, gemeinschaftlich übernommen. Sie fingen ihre Unternehmung damit an, doch endlich einmahl einen ordentlichen Musik-Director zu verschreiben; denn seit mehreren Jahren fehlte es daran. Die Opern wurden stets nur von dem Opern Regisseur einstudiert, der aber als Sänger sie dann im Orchester nicht durch den Tact leiten konnte, folglich dieses wichtige Geschäft oft einem sehr unwichtigen Manne überlassen musste, welches natürlicher Weise zur Folge hatte, dass die wenigsten Opern ordentlich dargestellt wurden; besonders nach Herrn *Eduard Weiss's* Tode, welcher erster Tenorist und Regisseur war; weil nach ihm die 2. Sopranistinn, Frau *La Roche*, die Partitur der Oper beym einstudieren übernahm, aber doch zu schwach war, die Pflicht eines tüchtigen Capellmeisters auszuüben. Was nun der künftige hiesige Capellmeister, Herr *Ernesti* aus *Pesth*, leisten wird, soll für Ihre, auch hier gerne gelesenen Blätter, möglichst genau mitgetheilt werden; so wie der Umstand, ob bey der theilweise neuen Besetzung des Orchesters, selbes doch endlich einmahl vollkommener, und zur Ausführung classischer Werke der Tonkunst geschickter werden dürfte, genau in's Auge gefasst werden soll. Wir finden aber in der Herabsetzung, der ohnehin zeither magern Besoldungen des Orchester-Personals, keine günstige Hoffnung zur Beförderung der Tonkunst.

Lesefrüchte.

Batiste, den man zu Anfang des 18. Jahrhunderts zu *Paris*, für den grössten Meister auf der Violine hielt, soll der *erste* gewesen seyn, von dem man *Doppelgriffe* auf diesem Instrumente gehört hat.

Todes-Anzeige.

Am 17. d. M. starb nach einem siebentägigen Krankenlager an einem heftigen Nervenfieber Fräul. *Cäcilie von Mosel* im 25. Jahre ihres Alters. Zu dem Schmerze der trostlosen Mutter gesellt sich allgemeines Bedauern über den frühen und plötzlichen Verlust eines so vorzüglichen Kunst-Talents. Die Stärke und Fülle ihrer schönen umfangreichen Stimme werden dem noch lange im Andenken bleiben, der Gelegenheit hatte, die Wirkung derselben in geräumigen Hallen zu erproben. Sie hatte eine besondere Vorliebe für alte classische wie auch geistliche Compositionen, war stets bereitwillig, wenn Werke dieser Art aufgeführt wurden; schon dieses allein ist hinlänglich, um den Grad ihrer Kunst-Ausbildung anzudeuten und ihren Verlust um so fühlbarer zu finden.

Wien, bey S. A. Steiner und Comp., Musikhändler.
Gedruckt bey Anton Strauss.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG,
mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat.

Den 26ten May Nro. 42. 1819.

Recension.

Grosse Sonate für das Pianoforte, Ihrer kaiserl. Hoheit der Frau Erbgrossherzoginn Maria von Sachsen Weimar etc. etc. in tiefster Ehrfurcht gewidmet, von Joh. Nep. Hummel. 81. Werk. Wien bey S. A. Steiner und Comp. Preis 6 fl. (5. Heft des Museums für Clavierspieler).

Wenn man Herrn *Hummel's* glorreiche Kunstbahn verfolgt, muss man gestehen, dass vielleicht kein anderer Compositeur für das Clavier so viel Werke geliefert hat, die im eigentlichen Sinne *Furore* gemacht haben und noch machen, dass nur sehr wenige, so wie er, innern Gehalt mit moderner Eleganz der äussern Form, Auffassung des neuesten Zeitgeschmackes mit kunstgerechter Ausarbeitung und Tiefe zu verbinden wussten. Steht das Clavierspiel in Deutschland auf der jetzigen Höhe, welche die Fremden gar nicht und nur die im Auslande zerstreueten Deutsche, ein *Ries* zum Beyspiel erreichen, so verdankt es unser Vaterland allermeist dem Streben, den geistigen und persönlichen Leistungen des Herrn *Hummel*, der die, durch den Bau der Instrumente selbst, etwas schwerfällige englische Schule eines *Cramer* und *Dussek* mit dem Staccato des genialen *Beethoven* und der leichtern Spielart unserer Claviere auf geschickte Art zum glänzendsten Effecte vereinte. Die Werke dieses Tonsetzers sind in ihrer Stufenfolge Belege zu unserer Behauptung, nur dürften vielleicht einige derselben, wo Herr *H.* die ganze originelle Kraft seines Geistes, durch tiefe Kunst des Satzes geleitet, entfaltet hat, jetzt etwas zu sehr vernachlässigt werden und die zwey Sonaten, Op. 13 dem unsterblichen *Haydn*, Op. 20, dem Fräul. von *Kurzbeck* gewidmet, bleiben doch stets individuell charakteristische Denkmähler von der Grösse dieses Compositeurs. Durch eine stete Gradation in der Behandlung des Instrumentes, wenn auch nicht immer in der Eigenthümlichkeit der Erfindung gelangte Herr *H.* zur gegenwärtigen Sonate, in welcher die Kunst des Clavierspieles, des Geschmackes und der gründlichen Bearbeitung sich mit Gluth der Phantasie und hinreissendem Feuer paaren. Sie enthält drey Sätze. Der erste (*Allegro* $\frac{4}{4}$ Tact) beginnt in *Fis-moll* und endigt in *Fis-dur*; aufgeregte Leidenschaft, die aber noch nicht den höchsten Punct erreicht hat, und noch durch Schranken im Zaume gehalten wird, ist dessen Charakter. Die Mechanik des Clavierspieles feyert darin einen hohen Triumph, und wer diese überaus schwere Aufgabe befriedigend löset, kann sich mit Recht unter die Meister zählen. Imposant beginnt das Thema in einem kräftigen *Unisono.* Tiefe gehaltene Töne der Klage folgen, durch Leidenschaft bald unterbrochen; die Seele scheint sich aus der Ermattung zu reissen und zum Kampfe vorzubereiten. Schon ist der Übergang in *A-dur* geschehen, aber die Phantasie des Tondichters leitet uns hinweg, durch glänzende neue Passagen und verschiedene Tonarten zu einem kurzen Cantabile, worauf der nicht wiederhohlte erste Theil brillant schliesst. Der zweyte beginnt mit kühnen, rasch auf einander folgenden Übergängen und enthält Schwierigkeiten, nur einer Meisterfaust besiegbar; doch lässt der Kampf auf Augenblicke nach, bis, mit erneuerter Kraft und einer effectvollen Figur der rechten, das Thema in der linken Hand wieder eintritt, worauf die tiefen Klagetöne wieder hallen, aber in *Dur* aufgelöset und auf den triumphirenden Ausgang hindeutend. Zwar versinkt Verf. neuerdings in seine Wehmuth, aber bald jauchzt er auf und schliesst, nachdem er den ersten Theil denn doch gar zu genau in veränderter Tonart wieder gegeben, nach einem kurzen, glänzenden *Crescendo* sehr effectreich. *Schubart* in seiner Charakteristik der Töne sagt von *Ges* oder was einerley ist, *Fis-dur*: „Triumph in der Schwierigkeit, freyes Aufathmen auf überstiegenen Hügeln, Nachklang

einer Seele, die stark gerungen und endlich gesiegt hat — liegt in allen Applicaturen dieses Tones." Sollte man nun auch mit der ganzen Charakteristik nicht durchaus einverstanden seyn, wird doch jeder, wenn er diese Sonate spielt, den Triumph in der Schwierigkeit zugeben und freyer athmen, wenn er nach langem Ringen diesen Hügel glücklich überstiegen. Der zweyte Satz (*H-moll*, Largo ¾ Tact) ist der Triumph des Geschmackes im Clavierspiele; man kann die gehaltenen Töne und folglich streng genommen den Gesang, der diesem sonst so vollkommenen Instrumente immer noch abgeht, durch Verzierungen nicht besser ersetzen als es Herr *H.* gethan; alles trägt das Gepräge des reinsten Geschmackes, alles ist passend und verräth den Meister im Vortrage. Die Grundideen haben, wenn man es strenge nimmt, eine etwas bekannte Physionomie, aber sie werden durch die Einkleidung höchst interessant und effectvoll. Sanfte Schwermuth, die des Lebens Blüthen doch nicht ganz verschmäht, ist der Charakter dieses zweyten Satzes, der sich noch besonders durch frappante Übergänge vor dem Wiedereintritte des Thema's auszeichnet, obwohl nicht zu läugnen ist, dass derselbe der schwächste unter den übrigen sey. Die Krone des Werkes ist der dritte Satz, das effectreiche Finale in *Fis-moll* ¾ Tact. Dort vereinen sich zu einem hohen Feste für Clavierspieler Vollkommenheit im mechanischen Theile, reiner moderner Geschmack und eine wahrhaft treffliche Ausführung. Der Charakter des Ganzen ist wilde Gluth, die rastlos und nie zufrieden dahin eilt; das strenge Gesetz erscheint ihr zwey Mahl in der Gestalt des fugirten Mittelsatzes, aber sie lässt sich nicht aufhalten und tobt fort. Das nachdrucksvolle Thema erinnert an *Schubarts* Worte über den Ton, in welchem das Stück geschrieben ist. „*Fis-moll*, sagt er, ist ein finsterer Ton: er zerrt an der Leidenschaft, wie der bissige Hund am Gewande. Groll und Missvergnügen ist seine Sprache. Es scheint ihm ordentlich in seiner Lage nicht wohl zu seyn." Nach zweymahliger Wiederhohlung des Thema führt uns Verf. mittelst einer kraftvollen Passage in der linken Hand und einer energischen Figur in der rechten zu dem oberwähnten fugirten Mittelsatze, der aber etwas schnell einer neuen äusserst brillanten Passage Platz macht und den Schluss des ersten Theiles herbeyführt. Aus diesen Elementen hat nun Herr *Hummel* auf eine wahrhaft geniale Weise den zweyten Theil des Finale gebildet und darin sich überall als ausgezeichneten Componisten und Virtuosen bewährt. Stete Durchführung des Thema und Mittelsatzes, neue Übergänge, und diess alles während der effectvollsten aber auch nur schwer zu besiegenden Schwierigkeiten sind die Vorzüge dieser Abtheilung. Nach dem Wiedereintritte des Thema und Mittelsatzes kommen einige Perioden des ersten Theiles, aber passend varirt, vor, und endlich bereitet eine ligirte sanfte Stelle den wirkungsvollen Schluss, in welchem die höchste Leidenschaft waltet, die Accorde stürmen und der Spieler seine ganze Kraft entfalten muss. Man kann diess Werk sowohl seines Gehaltes, als der darin enthaltenen mechanischen Übung wegen, jedem Clavierspieler, der sich über die Mittelmässigkeit erheben will, nicht genug empfehlen. Die Auflage ist des Ganzen würdig.

Zeichen der Zeit.

In einer Zeit, wo Heinrich Kloos, ein Häckerlingschneider im sächsischen Voigtlande eine neue Religion begründen wollte, — wo Erdbeben ihr Unwesen treiben, und junge feuerspeyende Berge das Licht der Welt erblicken — ist es nicht zu verwundern, obgleich zu bedauern, dass man in einer deutschen Zeitung ungefähr Folgendes lesen musste.

„Es ist entschieden, dass *Rossini* der erste Tonsetzer der Welt, und wenn *Mozart* und *Haydn* aus dem Grabe aufstehen könnten, sie würden sich nicht schämen von ihm zu lernen!"

Wir begreifen recht wohl, dass bey der Menge dessen, was geschrieben und gedruckt wird, nicht alles das Siegel des Scharfsinnes oder des Witzes an der Stirn tragen kann, da es nun einmahl nicht zu vermeiden ist, dass jeder, der orthographisch schreiben gelernt, auch denken zu können glaubt, — aber eine so unsinnige Behauptung mit deutschen Lettern gedruckt zu sehen, ist denn doch allzu viel.

Die beyden grossen, glorreichen Heroen der Tonkunst „*Mozart* und *Haydn*" brauchen keine Vertheidiger, denn die Unvergänglichkeit ihrer Werke spricht mit allzu lauter Stimme für ihr Recht, allein den Unverstand muss man zurechtweisen.

Wir sind nicht so einseitig, dass wir das Gute an *Rossini* von seinen grossen Fehlern, über die die ganze musikalische *Künstlerwelt* entschieden urtheilt, nicht sondern und achten könnten, ja vielmehr, wir loben die Lieblichkeit seiner Ideen, das

Ausdrucksvolle mancher seiner musikalischen Gedanken, und erkennen sein offenbares Talent zum dramatischen Tonsetzer; doch wird es gewiss nicht einen Künstler geben (und diese können doch nur entscheiden) der nicht wünschte, er möchte nicht allzu viel und allzu geschwind schreiben.

Wenn es in Italien noch viele so grosse Meister der Tonkunst *im wahren Sinne des Worts* gäbe, um derentwillen andere Nationen vor Zeiten dasselbe beneiden mussten, so würde wohl schwerlich *Rossini* wagen, seine *Partituren* so in die Welt zu schicken wie er jetzt zu thun pflegt.

Es mag *belohnend* seyn, von allen *Impressarien* gedrängt zu werden, dass man doch schnell für gute Bezahlung eine Oper liefere, und *Rossini* kann bey seinem Reichthum sogar noch reich werden; aber ein Kunstwerk muss auch die Kennzeichen eines Meisters an der Stirn tragen, damit die, welche die Sache verstehen, ihre Hochachtung davor nicht verweigern können. Wenn der grosse Haufe schreyt „Ah!" — dann ist noch nicht ausgemacht, dass die Erfordernisse der Kunst erfüllt sind, die gleich einem unvergänglichen Tempel auf weit heiligeren Grundpfeilern beruht, indem alles Wissen und Schaffen der grössten Geister auf unzerstörbaren Marmortafeln aufgezeichnet und aufbewahret ist, weil es Schätze sind, die einzelne Jahrhunderte dem Genius der Menschheit zum Opfer brachten. Wenn die Kunst eine so leichtsinnige feile Dirne wäre, die für Geld alles macht und mit sich machen lässt, was man will, wenn es auch gegen die Gesetze der Ehre und Moralität streitet, dann wäre die Bewunderung und Verehrung lächerlich, welche die grösste Nation der Welt — die Griechen — ihr zollte, und welche von jeher die weisesten Gesetzgeber und Monarchen ausspornte mit sorgsamen Auge darüber zu wachen, und die Fortschritte darin gleichsam als den Massstab zu betrachten, nachdem sie den Zustand der innern geistigen Bildung ihrer Völker erkennen konnten.

Der sinnliche Eindruck den die Musik auf die Seele aller, selbst den rohesten Menschen macht, ist ihr untheilbares Eigenthum, ihr Zauberkreis, in den sie alles ihr nahende mit sanften Banden zu fesseln weiss, und eben der Vorzug, dass sie nicht mit Verstandesbegriffen sondern durch Töne die nach den Gesetzen der höchsten Schönheit sich bewegen — zum Herzen spricht — eben dieser Vorzug ist die Bürgschaft ihrer ungemessenen, unwiderstehlichen Gewalt; aber zugleich liegt auch darin die Summe aller Gefahren, denen diese schöne Kunst preisgegeben ist, wenn nicht die echten Priester ihres Heiligthums darüber wachen.

Denn weil jeder ihre Macht empfindet, glaubt er sich auch berufen ihre Vortrefflichkeit zu beurtheilen! weil jeder ihrem lebendigen Reitz sein Ohr leiht, glaubt er auch schon im Besitz der Geheimnisse zu seyn, nach denen ein solches Kunstwerk zu beschauen und zu würdigen — Geheimnisse, welche das tiefe Resultat des geistigen Strebens von Jahrtausenden sind; denn so lange Zeit brauchte die Tonkunst ehe sie sich aus der Wiege ihrer Kindheit bis zum höchsten Producte geistiger Kraft — zur Kunst — emporschwang.

Man kennt ja wohl die Leichtigkeit mit der die grosse Menge ihren geistigen Durst nach Kunstgenüssen zu löschen pflegt, und sieht es täglich, dass oberflächlicher Reitz und eine den Sinnen schmeichelnde Aussenseite alle innere Schönheit, organischen Bau, und alle geistige Beziehung des Kunstwerks auf das Höchste im Menschen bey ihr entbehrlich machen; denn bey der Menge gelten die Erscheinungen des Tages, der Reitz der Neuheit mehr als alle Gesetze, die aus dem, der Blüthe der Menschheit vor Augen schwebenden Ideal abgeleitet wurden.

Man gehe auf die Strassen, und sehe wie vor den dünn verblasenen Kupferstichen in Aquatinta-Manier sich ganze Klumpen zweybeiniger Vögel ohne Federn ansetzen, gleichsam als wären sie Bienenstöcke, die ohne Weiser herumirrten, und den ersten besten Baum erwählten zu ihrem Schattendach! Man hänge unter diese Bilder, die aus den erbärmlichsten Conturen mit einigen Farben *ironisch* überschmiert und mit sonderbaren Titeln versehen, bestehen, ein Gemählde von *Raphael*, und bemerke dann, wie solches Meisterwerk unbeachtet neben dem modischen Flittertand ganz verlassen bleibt und übersehen wird, bis endlich ein einzelner Kenner staunend davor tritt, der diesen Brillant höher zu würdigen weiss, als die um dasselbe herum hängenden buntgemahlten Glasscheiben!

Leicht wäre es, die Menge auch davon ab, und auf *Raphaels* Gemählde hinzuziehen, wenn der Kenner es der Mühe werth hielte, mit der Menge einen und denselben Gegenstand zu bewundern.

A. — B.

Correspondenz-Nachrichten.

Berlin. April.

Zur Berichtigung über die nicht ganz günstige Aufnahme des neuen grossen Specktakel-Stückes: *Herrmann und Thusnelda*, Schauspiel in drey Abtheilungen mit Gesang und Tanz von *A. v. Kotzebue*, mit Musik von unserm *Weber* dürfte noch Folgendes dienen. *Kotzebue* schrieb es in Eile im Jahre 1813; er rechnete sicher darauf, dass die Ähnlichkeit der damahligen Lage *Deutschlands* mit jener der *Cherusker*, dass so manche Beziehung und Anspielung grossen Eindruck machen werde, es war also auf eine zeitgeschichtliche Unterhaltung abgesehen. Nun aber wurde der *Tonsetzer* krank, *Iffland* starb, die grossen Kosten erregten bey der Direction Scheu vor der Aufführung, und so wurde das *Drama* nach *fünf* Jahren erst bey veränderter Zeit und Stimmung gegeben. Da aber unser verdienstvolle, geschätzte Tonsetzer *Weber* dazu eine meisterhafte Musik componirte, das Costume für zahlreiche deutsche Männer und Frauen, so wie *fünf* Decorationen ganz neu sind, und in dem Stück bey 450 Personen erscheinen, so mögen wohl noch einige Wiederhohlungen davon Statt haben.

Bemerkung.

Lully (Jean Batt.) und *Keiser (Reinh.)*

Lully, Ritter, Kanzley-Rath der Krone von Frankreich und des königl. Hauses, Oberaufseher der königl. Capelle und Oper, der im zwölften Jahre seine glänzende Laufbahn mit der Stelle eines Küchenjungen betrat, hinterliess, als er starb, 630,000, sage *sechsmahlhundert dreysig tausend Livres*, die er während einem 15jährigen Opern-Regimente mit 19 componirten Opern, deren Druck ihm allein jährlich bey 8000 Livres einbrachte, sich erworben hatte. — Der nicht weniger ruhmwürdige, verdienstvolle *Keiser*, königl. dänischer Capellmeister (er war 14 Jahr alt, als *Lully* starb) blieb 40 Jahre der erste und beliebteste Componist bey der damahls im höchsten Flor stehenden Hamburger Opern-Bühne, er schrieb 116 ganze Opern, die immer mit gleichen Beyfalle aufgenommen wurden, ohne jenen, woran er nur theilweise arbeitete, *Matheson*, *Scheibe*, *Hasse*, *Reichardt* können ihm nicht genug des Lobes ertheilen, ja *Händel* soll sich nach ihm gebildet haben, und doch starb *Keiser* arm, und fast unbemerkt, viele dürften sogar jetzt erst erfahren, dass er je existirt habe. — Hierin liegt wirklich ein schlechter Trost für so manchen *jetzt lebenden*, doch auch Hoffnung (!!) für *künftige* Tonsetzer, vorausgesetzt, wenn *Luthers* Spruch: *Könige, Fürsten und Herren müssen die Musica erhalten, den grossen Potentaten und Regenten steht solches zu, wir gemeinen Privat Leute können das nicht thun*, allerorts auch wieder Beherzigung und erwünschten Eingang findet. K....

Sinngedicht.

Alles Menschliche muss erst werden und wachsen
und reifen,
Und von Gestalt zu Gestalt führt es die bildende
Zeit.

Schiller.

Lesefrüchte.

Hugo Arnot, ein englischer Gelehrter, sucht in seiner *Historie of Edinburgh* (1779) gründlich zu beweisen, dass alle Nationen, selbst die Italiener ihre Musik von den *Schotten* erlernt haben.

Anekdote.

In einer Kirche wurde von lauter *Dilettanten* eine Messe vorgetragen, der Orgelspieler, welcher den Aufsatz vom *Responsorium* zu Hause vergessen hatte, wusste sich nicht zu helfen, in dieser Verlegenheit schickte er kurz vor Anfang des Amts in die *Sakristey*, und liess den Geistlichen bitten, er möchte aus *G* oder *D* singen. Der geistliche Herr, welcher wahrscheinlich nicht in der besten Laune war, erwiederte, was geht mich das *G* oder *D* an, ich singe wie es mir beliebt, und der *Organist* kann aus was immer für einem Ton antworten, das gilt mir gleich.

Wien, bey S. A. Steiner und Comp., Musikhändler.
Gedruckt bey Anton Strauss.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG,
mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat.

Den 29ten May Nro. 43. 1819.

Über Kritik der Tonkunst

von

J. F. von Mosel.

Tout le monde convient que, pour juger de la peinture, il ne suffit pas d'avoir des yeux; mais beaucoup de gens prétendent qu'il suffit d'avoir des oreilles pour juger de la Musique.

Mémoires pour servir à l'histoire de la révolution operée dans la Musique par M. le Chev. Gluck. Paris 1781.

Der Endzweck der Kritik ist die Beförderung derjenigen Kunst, welche sie sich zum Gegenstande gewählt hat. Dieser Endzweck wird erreicht, wenn Grundsätze, die entweder aus der Natur und Wesenheit der Kunst selbst hervor gehen, oder die aus der Wirkung älterer vorzüglicher Kunstwerke, aus den Beyspielen classischer Meister abgeleitet, und von der Philosophie und Ästhetik gebilliget sind, aufgestellt, entwickelt, beleuchtet, und nach dem hieraus gewonnenen Massstabe neuere Werke partey- und leidenschaftlos beurtheilt werden. Durch die klare Darstellung, worin die Vollkommenheit der Kunst bestehe, werden die Verdienste eines Kunstwerkes und seine Mängel deutlich; der Geschmack wird geläutert und befestigt, denn man reicht ihm, woran er sich halten kann; der Kunstjünger wird auf der rechten Bahn bleiben, denn das Ziel, wornach er trachtet, steht in bestimmten Umrissen vor seinem Auge; selbst der Laie wird, nach dem Masse seines Fassungs-Vermögens, edlerer Kunstgenüsse fähig gemacht, denn, wenn er durch Wahrheit sich überzeugt fühlt, haben Vorurtheil und Gewohnheit ihre Macht über ihn verloren.

Nach dieser Ansicht eignen sich nur sehr gute oder sehr schlechte Kunstwerke zu Gegenständen der Kritik: die ersteren, um durch die Analyse ihrer Schönheiten zur Nachahmung einzuladen; die letzteren, um durch die Enthüllung ihrer Missgestalt vor Irrwegen zu warnen. Mittelmässiges ist der Erörterung nicht werth und zerfällt in seiner eigenen Gehaltlosigkeit.

Was von der Beurtheilung musikalischer Compositionen, gilt auch von jener der ausführenden Kunstleistungen; denn der ausübende Musiker, Sänger oder Instrumentist, kann nur in so ferne lobens- oder tadelnswerth seyn, als er den Geist und Charakter der Composition aufgefasst oder verfehlt, ihren Sinn durch seinen Vortrag getreu wiedergegeben oder entstellt hat. Fehler in dem mechanischen Theile der Ausführung oder Sünden gegen den guten Geschmack eignen sich nur dann zu kritischen Bemerkungen, wenn sie die Kunst im Allgemeinen herab zu würdigen oder ihr Nachtheil zu bringen drohen. Niemahls ist die *Person*, immer nur die *Sache* das Ziel der Kunstkritik, welche individuelle Leistungen nicht um dieser selbst willen beurtheilt, sondern von ihnen nur die Gelegenheit nimmt, die Grundsätze der Kunst in deren Anwendung zu beleuchten und das Urtheil der Menge darüber zu berichtigen, die sich oft bloss von dem Zauber der äusseren Form hinreissen lässt, unbekümmert, ob der innere Gehalt dessen, was ihr gefällt, den Forderungen der Kunst entspreche, ob es die vorliegende Aufgabe wirklich löse, und in dieser Beziehung von dem prüfenden Verstande und dem inneren Gefühle gebilliget werde.

Erscheint die Kritik demnach gründlich, unpartheyisch, klar, und spricht sie, obschon furchtlos, doch in einem anständigen, von Leidenschaft wie von Ironie gereinigten, würdigen Tone, damit sie nicht erbittere, sondern überzeuge und folglich nütze, so wird kein vernünftiger Künstler sich ihr entziehen wollen; sie wird ihm vielmehr willkommen seyn, denn „der *wahre* Virtuose" — sagt *Lessing* — „glaubt es nicht einmahl, dass wir seine Vollkommenheit einsehen und empfinden, wenn wir auch noch so viel Geschrey davon machen, ehe er

nicht merkt, dass wir auch Augen und Gefühl für seine Schwächen haben. Er spottet bey sich über jede uneingeschränkte Bewunderung und nur das Lob desjenigen kitzelt ihn, von dem er weiss, dass er auch das Herz hat, ihn zu tadeln."

Wie der vernünftige Künstler, so auch der vernünftige Kunst-Dilettant, der — Componist oder Ausübender — sich *unter* die Kritik gesetzt glauben würde, wollte man ihn *ausser* dieselbe setzen, da er auf die Nachsicht, die ihm etwa darum gebühren könnte, weil er nicht, wie jene, alle seine Zeit, all sein Streben der geliebten Kunst zuwenden kann, in dem Augenblicke verzichtet, als er aus dem Zirkel der Freunde vor das Publicum hin tritt, und dadurch gleichsam sagt: Ich fühle mich fähig zu leisten, was der Künstler, sonst stände ich nicht neben ihm und an öffentlichem Orte.

Wenn man aber von der Betrachtung, was die Kunstkritik seyn *soll*, und in früherer Zeit auch *war*, auf jene übergeht, was sie — rühmliche Ausnahmen abgerechnet — jetzt gewöhnlich *ist*; so begreift man, wie sie in unseren Tagen beynahe alle Achtung, und folglich auch alle Macht verloren hat.

Wenige Recensenten sind in das Wesen der Kunst, sowohl rücksichtlich ihrer Theorie als ihrer Ästhetik, tief genug eingedrungen, um Urtheile mit siegender Überzeugung fällen zu können. Manche von diesen werden von den Unternehmern periodischer Schriften, deren jeder seinen Lesern von den neuesten Kunstleistungen gern zuerst eine beurtheilende Nachricht geben möchte, so gedrängt, dass sie oberflächlich schreiben *müssen*, um den erwarteten Artikel zur gewünschten Zeit liefern zu können. So hat oft kaum eine Sonate die Presse verlassen, eine Oper ist kaum ein Mahl auf der Bühne erschienen, der letzte Accord eines Concerts hat kaum verklungen, als man schon die Urtheile darüber in allen Blättern liest. Wie ist es möglich, in solcher Zeit, nach einmahligem Anhören, und, bey grösseren Compositionen, fast immer ohne die Partitur vor Augen zu haben, eine auch nur einiger Massen gründliche Meinung auszusprechen, geschweige denn aus dem Geleisteten nützliche Anwendungen auf das Allgemeine der Kunst ziehen, sie erschöpfend, klar und fruchtbringend mittheilen zu können?

Andere sind zwar mit den Regeln des Tonsatzes genau bekannt, können sich aber nicht bis zur Erkenntniss der Vorzüge oder Mängel des dichterischen Theiles einer musikalischen Composition erheben.

Was aber das Schlimmste ist: Leute, die sich niemahls auch nur die Anfangsgründe der Musik eigen gemacht haben, die keine Note, keinen Accord zu nennen wissen, viel weniger ahnen, worin die Schönheiten der Instrumental- oder der Vocal-Musik bestehen, wähnen sich durch einen oft nur allzu leichten Anflug von belletristischer Bildung hinlänglich ausgestattet, um über musikalische Werke und deren Ausführung abzusprechen, „weil sie Ohren haben, und folglich wohl unterscheiden können, was angenehm oder widrig klingt."

Von diesen drey Classen der Recensenten über Musik leistet die erste zwar manches Gute, ja Treffliche, in erleuchtenden Winken, in schätzenswerthen Andeutungen; aus Mangel an hinreichender Musse aber kann es auch nur bey Winken und Andeutungen bleiben. Die erklärende Analyse, das belehrende Raisonnement, die vergleichende Untersuchung muss unterlassen werden, und nur Eingeweihte, welchen wenige Worte genügen, um diese zu vollständigen Betrachtungen selbst auszuspinnen, können aus dergleichen Recensionen Nutzen ziehen; der Laie, dem von dem Wesen der Kunst erst klare Begriffe beygebracht werden sollen, bevor man ihm zeigen kann, ob der beurtheilte Gegenstand damit übereinstimme oder nicht, und in wie fern er folglich Lob oder Tadel verdiene, wird durch solche Aufsätze wenig gewinnen.

Die zweyte Classe, die den Werth ästhetischer Schönheiten zu wenig beachtet, weil sie ihn zu wenig fasst, hält sich nur an den grammatischen Theil der erfindenden, nur an den mechanischen der ausübenden Tonkunst. Sie jagt nach Quinten, Octaven u. d. gl., und hat sie deren eine gefunden, so mag das Werk mit der edelsten Phantasie, dem höchsten Schwunge geziert seyn, sie spricht nur von jener und übergeht diese mit Stillschweigen. Eine künstlich herbey geführte enharmonische Ausweichung, ein canonischer Satz, eine sinnreiche Umkehrung sind ihres Lobes gewiss, mögen sie auch noch so sehr am unrechten Orte angebracht seyn. Ist ein Sänger nicht bey Stimme, hat ihm ein Ton versagt, oder nahm er, vielleicht durch irgend eine zufällige körperliche Disposition, ein Paar Töne um ein Coma zu tief; so wird es in ihren Recensionen missfällig angemerkt, und alles Lob hat er dadurch verwirkt, wenn er auch übrigens das Gesangstück

ganz im Geiste der Composition mit Verstand und Wärme vortrug. Freylich ist es leichter, in einem musikalischen Werke einzelne Fehler, die einem geübten Auge oder Ohre in der Partitur oder beym Anhören gleichsam von selbst auffallen, zu bemerken, als die Anlage eines Tonstückes, den Geist und Charakter, womit es ausgeführt, das Verhältniss seiner Theile zum Ganzen u. s. w. oder beym musikalischen Vortrage das Studium und die Mittel erklärend zu entwickeln, die der Vortragende angewandt hat, um das Tonstück uns so hören zu lassen, wie der Erfinder es gedacht hat. Es sey damit nicht gesagt, dass es zu vertheidigen wäre, wenn ein Componist die Anfangsgründe seiner Kunst, und ein Sänger das erste Erforderniss des Gesangs vernachlässigen wollte: Reinheit des Satzes, wie Reinheit der Intonation, sind Bedingnisse, bey deren stätem Mangel alle übrigen Vorzüge keinen Werth haben. Allein, selbst dem grössten Tonsetzer wiederfährt es, im Feuer der Erfindung kleine Sünden gegen die Regeln der musikalischen Gramatik zu übersehen, und selbst in den Werken desjenigen, den alle Welt als das erste Vorbild des reinen Satzes mit Recht preiset, in *Händels* Werken, sind dergleichen zu finden; ja, es gibt sogar Fälle, wo grosse Meister sie mit Vorsatz begehen, um einen beabsichtigten Effect zu erreichen. Der vernünftige Kunstjünger weiss darum gleichwohl, dass es nicht das sey, was ihm nachzuahmen gestattet ist. Es scheinen daher nur öfters wiederhohlte, und folglich Nachlässigkeit verrathende Fehler gegen die Regeln des Tonsatzes ein Gegenstand der Kritik zu seyn, weil zuletzt eine Gleichgültigkeit gegen dieselben entstehen, Regellosigkeit unter die Jedermann erlaubten Dinge gezählt, und somit die musikalische Composition in ihren Grundfesten erschüttert werden könnte. Eben so ist es für das Beste der Kunst im Allgemeinen ganz gleichgültig, ob die Sängerinn X. bey der letzten Vorstellung der Oper bey Stimme war, oder ob dem Violinspieler Y. im verflossenen Concerte ein Tonsprung misslungen hat, wenn dieser übrigens vorzüglich spielte und jene, auch mit der zufällig beschränkten Stimme, lobenswerth sang; der Rüge der Kritik unterliegt es aber, wenn der Instrumentist durch die kühne Ausführung schwieriger Seiltänzereyen sich von der Pflicht eines reinen Spieles befreyt glaubt, wenn der Sänger die deutliche Aussprache des Textes vernachlässigt, die Recitative unrichtig declamirt, die Melodie der Gesänge unter unmässige, oft nicht einmahl im Accorde der Begleitung liegende Verzierungen begräbt, den Ausdruck — die Seele des Gesanges — durch mechanische Gemeinplätze ersetzen will u. s. w., denn dadurch geschieht der Tonkunst das empfindlichste Unrecht. Werden vollends (wie es nur zu häufig geschieht) dergleichen Verirrungen von Unverständigen gepriesen; so muss die Kritik desto ernster, aber auch desto überzeugender dagegen zu Felde ziehen, damit der verlockende Beyfall der Menge den Künstler nicht auf Abwege führe, sondern die ausübende Kunst, wie der gute Geschmack, vor ihrem Verfalle bewahrt werden.

Die dritte Classe endlich nimmt ihre eigene, aller Vorkenntnisse und Grundsätze baare, bloss auf die wandelbare Laune des Tages locker gestützte Meinung, vereint mit dem eben so beschaffenen Urtheile einiger eleganter Zirkel (die nicht immer auch gebildete sind) zur Basis ihrer Recensionen, deren Seichtheit sie hinter einen vornehm entscheidenden Ton zu verbergen sucht; sie bezieht sich zuweilen wohl gar auf das geäusserte Gefallen oder Missfallen der Mehrheit, und glaubt besonders für die Richtigkeit ihrer Aussprüche über dramatische Musik den gewaltigsten Beweis zu führen, indem sie an derley Kunstwerke den Massstab des mehr oder minder zahlreichen Zuspruches legt, nach welchem weiland *der dumme Anton* das Vortrefflichste, und *Glucks Imphigenia* das Elendeste seyn müsste, was je die Opernbühne besessen hat.

Geschieht es nun noch, dass Witz oder Derbheit, ja sogar persönliche Angriffe an die Stelle überzeugender Gründe gesetzt werden, in der Hoffnung, der Leser werde nicht bedenken, dass es gar viel leichter sey, zu spötteln als zu beweisen, zu beleidigen als zu belehren, und dass gewöhnlich nur der Mangel an Kenntnissen hinter dergleichen Mitteln verborgen werden soll; dann leidet die Kunst auch noch den weiteren Nachtheil, dass dadurch der Kritik ihre Würde geraubt und so das Gute verhindert wird, was sie wirken könnte.

Das beste Mittel, die Zahl der Recensionen über Musik zu vermindern, hingegen ihren Werth und folglich auch ihren Nutzen zu vermehren, dürfte wohl seyn, kein Urtheil über irgend eine musikalische Composition oder Ausführung in eine öffentliche Zeitschrift anders, als mit der Unterzeichnung des *wahren Nahmens* des Verfassers aufzunehmen. Sollten damit auch einige Unzukömmlichkeiten ver-

bunden seyn; so würden sie durch die zugleich gewonnenen Vortheile gewiss weit überwogen werden.

Die Meinung, dass der Recensent über Kunstwerke das Organ sey, durch welches die gebildete Welt ihr Urtheil ausspreche, scheint irrig zu seyn. Vor allem wäre erst noch die schwere Frage zu erörtern: Was versteht man unter der gebildeten Welt? wobey sich zeigen dürfte, dass nicht Jeder, dem man äussere Bildung im gesellschaftlichen Benehmen zugestehen muss, auch innere wissenschaftliche oder Kunst-Bildung, und folglich das Recht eines Urtheils besitze. Auch dürfte die Thatsache, dass die wissenschaftliche Kritik zuweilen gerade das verdammen muss, was durch irgend einen blendenden Zauber stürmischen Beyfall gewann, den Beweis liefern, dass das Amt eines Recensenten vielmehr darin bestehe, die Meinung der gebildeten Welt über Werke und Leistungen der Kunst durch gründliche Überzeugung zu leiten, als sie nachzubethen. Nicht minder unrichtig möchte wohl auch die Behauptung seyn, dass die Freyheit der öffentlichen Beurtheilung beschränkt werde, wenn der Verfasser einer Recension sich nennen soll. Zu einer Kritik, die auf haltbare Gründe gebaut, in einem urbanen Tone geschrieben ist, und durch ihren Inhalt das aufrichtige Bestreben, der Kunst ohne alle Nebenabsicht zu nützen, beurkundet, kann sich Jeder ohne Scheu bekennen, und man hat — um nur Ein Beyspiel anzuführen — nie vernommen, dass die gediegenen Recensionen über die Darstellungen der Dresdner Bühnen, deren Gewicht Herr Hofrath *Böttiger* durch die Unterzeichnung seines hochgeachteten Nahmens vermehrt, ihrem Verfasser grosse Unannehmlichkeiten zugezogen hätten.

Hingegen würde dann Niemand mehr öffentlich über Musik absprechen, der nicht die nöthigen Kenntnisse dazu besitzt, weil er besorgen müsste, dass der erste ihm Begegnende ihn erstaunt fragen könnte: Wie in aller Welt kommen Sie dazu, Musik zu beurtheilen? Niemand würde mehr im Eingange einer Recension mit liebenswürdiger Naivetät gestehen, dass er weder Richter noch Kenner derjenigen Kunst sey, über die er zu schreiben eben im Begriffe steht, und dann, unter dieser nicht sehr glänzenden Ägide, sich berechtiget glauben, die lächerlichsten Ungereimtheiten in der Form einer Meinung in die Welt zu schicken. Niemand mehr würde erst zugeben, dass dieses oder jenes musikalische Erzeugniss die empörendsten Mängel habe, die es in seiner Art nur immer haben kann, und es dann wagen, das Publicum durch die Versicherung zu beschimpfen, dass ihm dieses Machwerk ausnehmend gefallen habe, und dass dessen Autor eben darum, weil er *so* arbeitet, sein Liebling sey: denn Niemand könnte dann mehr sein Erröthen unter der Maske der Anonymität verbergen, oder durch diese sich der Schaam überhoben wähnen. Niemand würde mehr wahres Verdienst verkleinern und Erbärmlichkeit preisen können, entweder um einen gefürchteten Nebenbuhler zu drücken, oder einen begünstigten Künstler auf Kosten eines andern zu erheben; Niemand würde mehr aus Vorurtheil oder Eigennutz die Schwächen der einen Opernbühne aufspüren und blossstellen, um eine andere dadurch in vortheilhafteres Licht zu setzen; Niemand würde mehr aus Feindschaft gegen irgend einen Componisten die kleinen Mängel seiner Erzeugnisse unter das Mikroskop bringen, und deren Vorzüge stillschweigend vorüber gehen: denn Niemand, der nur einiger Massen unter die bedeutendern Schriftsteller oder Künstler gehört, dürfte hoffen, dass seine persönlichen Verhältnisse zu wenig bekannt seyen, um die wahre Absicht errathen zu können, welcher der anscheinende Eifer für die Beförderung der Kunst als Mäntelchen dienen soll. Niemand endlich würde mehr durch eine allzu derbe oder sonst unanständige Schreibart die Achtung aus den Augen setzen, welche Künstler und Gelehrte sich gegenseitig, und alle Schriftsteller dem Publicum schuldig sind; denn Niemand würde gern für ungezogen gelten und vernachlässigte Bildung unter eigener Firma an den Tag legen wollen.

Es versteht sich übrigens von selbst, dass diese Einrichtung bey Correspondenz-Nachrichten noch nöthiger als bey solchen Recensionen wäre, die über an Ort und Stelle erschienene Leistungen der erfindenden oder ausübenden Tonkunst gedruckt werden, weil in letzterem Falle jeder Sachverständige sich von dem Grund oder Ungrunde des gelesenen Urtheils selbst überzeugen kann, im ersteren hingegen dasselbe auf Treue und Glauben annehmen muss.

Hierbey die musikalische Beylage Nro. 4.

A L L G E M E I N E
MUSIKALISCHE ZEITUNG,
mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat.

Den 2ten Juny Nro. 44. 1819.

Spinoza's Urtheil über frohen Genuss der Natur und der Kunst.

Sollte es nicht Manchem interessant seyn, zu lesen, wie dieser tief denkende Weltweise nach seinem System den frohen Genuss des Lebens betrachtete und empfahl? Folgende Stelle aus seiner Ethik (nach Schmidt's Übersetzung 1. Bd. Berlin und Stettin 1812. Im Abschnitt von der menschlichen Knechtschaft S. 329 fg.) wird den ihr hier eingeräumten Platz rechtfertigen.

„Wahrlich nur ein scheuer und trüber Aberglaube verbiethet, sich zu erfreuen, denn wesshalb ziemt es sich mehr, Hunger und Durst zu stillen, als den Missmuth zu verjagen? Mein Grund ist der, und so bin ich gesinnt: Keine Gottheit und Niemand als ein Neidischer, freut sich über meine Ohnmacht und Unbehaglichkeit, oder rechnet uns als Tugenden Thränen, Schluchzen, Furcht und anderes der Art, was alles Zeichen eines ohnmächtigen Gemüthes ist, sondern umgekehrt, mit je grösserer Lust wir erfüllt werden, zu desto grösserer Vollkommenheit gehen wir über, das ist, wir nehmen dadurch nothwendig um so mehr Theil an der göttlichen Natur. Der weise Mann daher braucht der Dinge, und erfreut sich an ihnen so viel als möglich, nicht zwar bis zum Ekel; denn das heisst nicht sich erfreuen. Ich sage, der weise Mann erquickt sich und erhohlt sich an mässigen und angenehmen Speisen und Getränken, wie auch an Wohlgerüchen an der Herrlichkeit der grünenden Pflanzen, an Schmuck, an der *Tonkunst*, an Übungsspielen, an der *Schaubühne* und an andern Dingen der Art, welcher Jeder ohne eines Andern Schaden haben kann. Denn der menschliche Körper ist aus vielfachen Theilen von verschiedener Natur zusammengesetzt, welche unaufhörlich neuer und mannigfacher Nahrung bedürfen, damit der ganze Körper zu Allem, was aus seiner Natur erfolgen kann, gleich sehr geschickt sey, und folglich damit der Geist auch gleich sehr geschickt sey, mehreres zugleich einzusehen. Diese Einrichtung des Lebens stimmt also vortrefflich überein sowohl mit unsern Grundlehren als auch mit der gewöhnlichen Handlungsweise. Desshalb ist diese Lebensweise, wenn irgend eine vortrefflich, in aller Hinsicht zu empfehlen, und es ist nicht nöthig, hierüber deutlicher und weitläufiger zu sprechen.

C. F. M.

Naumann.

Wie ein Bach im Thale fliesset
Unter Himmels heiterm Blau,
Und durch Blumen sich ergiesset
Mitten durch die Veilchen-Au,
Murmelnd strömen sanft die Wellen,
Aus den ewig regen Quellen.

So auch schwimmet Naumanns Seele
Sanft im Melodieen-Strom,
Seufzet tief wie Philomele
In des Waldes dunklem Dom;
Wenn nur ferne Wetter walten
Kaum der Blitze Glanz entfalten.

Als das hohe Lied erklungen
Tief aus Klopstocks teutscher Brust;
Wie's der Barde fromm gesungen,
Flammte die Erschaffungs Lust;
Und da griffst du in die Saiten
Liessest aus die Macht sich breiten

All der Chöre, die nach oben
Führen in erhabnem Muth
Fromm zum Vater sich erhoben,
Der am Sternenlager ruht,
Die im heil'gen Schwung sich drehen,
Und die fest im Weltthal stehen.

Forschtest du in Mitternächten
Unterm goldnen Himmelszelt,

Nach des Wohlklangs ew'gen Rechten
In der Töne Zauberwelt?
Nach des Wunderspiegels Strahlen,
Nach den sieben heil'gen Zahlen.

Die des Prismas Zauber binden
Wie der Töne Himmelsmacht
Nur im Seelenhauch zu finden,
Der des Körpers Last verlacht;
Den kein Weiser noch geschauet,
Wie sein Innres ist gebauet?

Meister war'st du, der entfalten
Auch das Tiefste hat gekonnt,
Dass in seines Werks Gestalten
Sich der Schönheit Spiegel sonnt;
Dass man wie in Himmels Blaue
Immer froher sich erschaue.

So Apollo seinen Wagen
Lenket durch des Himmels Raum! —
Wie die Rosse fort ihn tragen,
Ruht er im Beschauungstraum;
Doch wie sie an Willkühr denken,
Weiss sein Finger sie zu lenken!

Musikalische Privat-Unterhaltung,

gegeben von Herrn *Moscheles* am 25. May um 10 Uhr Morgens.

Vorkommende Stücke: 1) *Neue Fantasie und Variationen* über ein bekanntes Volkslied für *Pianoforte, Violine, Clarinette und Violonzell*, componirt von Herrn *Moscheles*, vorgetragen von den Herrn *Mayseder, Friedlovski, Merk* und dem Verfasser. 2) *Arie aus Iphigenie in Tauris*, gesungen von Herrn *Stümer*, ersten Tenoristen des Berliner Hoftheaters. 3) *Sonate von Hummel, in Fis moll*, vorgetragen von Herrn *Moscheles*. 4) *Der Abschied des Troubadours*, vorgetragen von Dlle. *Wranitzky*, den Herren *Mayseder, Giuliani und Moscheles.*

Jedes Mahl, dass uns Herr *Moscheles* Gelegenheit gibt, seine hohe Meisterschaft im Clavierspiele zu bewundern, meinen wir immer, nunmehr sey ein weiteres Streben nach einer erhabenern Stufe vergeblich, ein *sichtbarer* Fortschritt dem so sehr Vorgerückten unmöglich, und doch überzeugt uns dieser Künstler, dass die Leiter der Bildung unendlich ist, doch besiegt jede seiner Leistungen die vorhergehende. So auch hier. Es scheint unmöglich mehr Kraft mit mehr Zartheit, mehr Glanz in der Ausführung mit ruhiger Solidität, mehr Schwung im Vortrage mit mehr Sicherheit zu vereinigen, und was das Brillante des Spieles betrifft, hat Herr *Moscheles* gewiss nur einen Meister über sich, nähmlich seinen eigenen Trieb nach Vollkommenheit, der ihn noch unerreichte Gebiete der Virtuosität erobern lassen wird. Ein zahlreiches und gewähltes Auditorium, dann fast alle Clavierkünstler Wiens hatten ein eben nicht grosses Locale so gefüllt, dass die Hitze sehr drückend und die Besiegung anhaltender und ungeheuerer Schwierigkeiten fast ein Wunderwerk war. Herr *Moscheles* zeigte seine Riesenkraft in ihrem vollsten Glanze, indem er über die Schwüle und die daraus für den Clavierspieler besonders entspringenden Hindernisse glorreich triumphirte. Die neue Phantasie, über deren Composition in diesen Blättern nächstens ein Mehreres gesagt werden wird, wurde von den vier Künstlern sehr gut vorgetragen, die Hitze mag dem Violoncelle etwas geschadet haben. Dieses Stück haben wir übrigens schon in Herrn *Böhm's* Concert mit anderer Besetzung gehört. Herr *Stümer* sang *Gluck's* Arie recht brav; der einfache, declamatorische Gesang sagt diesem Künstler am meisten zu, und die Verbindung der Brust- und der Kopfstimme ist bey ihm sehr lobenswerth. *Hummels*, vorzüglich in Rücksicht auf Schwierigkeit, gigantisches Werk hatte einen würdigen Dolmetscher an dem Concertgeber gefunden, und hier war nicht allein Scanderbeg's Schwert, sondern auch sein Arm. Hier besonders rechtfertigte der Künstler alles, was vorhin von ihm gesagt wurde. Der Abschied des Troubadours sprach, wie gewöhnlich, sehr an; Dlle. *Wranitzky*, die Herren *Giuliani, Mayseder* und *Moscheles* sangen, und spielten mit Virtuosität, und schlossen angenehm diese vorzügliche musikalische Unterhaltung, zu welcher Graf *Ferdinand v. Stockhammer*, ein durch seine Kenntnisse ausgezeichneter Gönner der Kunst, dem Concertgeber ein geschmackvolles Locale in seiner Wohnung auf dem Kohlmarkte eingeräumt hatte.

Correspondenz-Nachrichten.

Venedig.

Die *Stagione della primavera* (12. April — 30. Juny) bringt nach dem so eben erschienenen *Cartone* 3 ganz neue, und eine wenigstens in *Venedig* noch nicht gehörte Oper auf das Repertoir des T. *San Benedetto.* Es sind folgende:

1. *La vedova scaltra*, *Dramma giocoso*, Dichter *Pannetti*, Componist *Capelletti*, im Carneval 1818 für das T. *Valle* in *Rom* geschrieben.

2. *Eduardo e Cristina*. *Opera Seria*, Buch von *Smith*, Musik von *G. Rossini*.

3. *Don Gusmanno*. *Tragi Comedia*. Buch von einem Anonymus, Musik von *St. Pavesi*.

4. *Emma di Resburgo*. *Melodramma Eroico*. Buch von *Rossi*, Musik von *S. Mayerbeer*.

Die Hauptparte haben: Sgra. *Carolina*, *Cortesi* (*primo Soprano assoluto*) — die zum ersten Mahle die Scenen betritt. Sgra. *Rosa Morandi*, *prima Donna assoluta*, und *Tenore Eliodoro Bianchi*. Unter den *Buffo*-Sängern sind Sgra. *Anna de Paolis prima Donna Buffa*, und *Angelo Ranfogna primo Buffo Comico*, die vorzüglichsten.

Ballets erscheinen 3. 1) *L'Eroina Corsa*. 2) *La Cenerentola*. Der 3. ist noch nicht bekannt. Die ersten Tänzer sind Sgra. *Ant. Torelli*, und Sgre. *Ant. Cortesi*.

Das Orchester dirigirt diessmahl Sgre. *Alessandro Daponte*.

Übrigens verspricht die Impresa im Laufe dieser *Stagione* noch andere Opern-Neuigkeiten zu liefern, wovon jedoch vor der Hand noch nichts bekannt ist.

Miscellen.

Nachrichten aus *Stuttgart* zu Folge hat Mlle. *Therese Sessi* in einem grossen Concerte ungemein gefallen. „Ihre Stimme", heisst es, „ist rein, angenehm, voll, von Umfange, und durchdringend; ihr Gesang hat Ausdruck, Würde und Leidenschaft, ihre Kunstfertigkeit ist ausgezeichnet, und ihre Methode verräth und verkündet sogleich eine vortreffliche italienische Schule. In Variationen über das Thema: *Nel cor piu etc.* eigens für sie von dem Cavaliere *Castelli* componirt, bewies sie, dass ihr keine Aufgabe zu gross und schwierig ist."

Das *Morgenblatt* Nro. 97 bemerkt bey Gelegenheit der sehr gelungenen Aufführung von *Cimarosa's il matrimonio segreto* in *Stuttgart* am 16. April: dass sich noch *keine* andere Oper schon bey ihrem Entstehen eines grösseren Beyfalls erfreuen konnte, ja ihr widerfuhr in der Folge eine in den Annalen aller Opern in der Welt noch nie erhörte Ehre. *Cimarosa* componirte sie 1791 in Wien. Als sie zum ersten Mahl gegeben wurde, wurden gleich nach der Production die vorzüglichsten Sänger, auf *Leopold II.* Befehl, zu einem Bankett geladen, und nach zwey Stunden wurde die Oper noch einmahl, folglich an diesem Abend *zweymahl* aufgeführt. In Neapel wurde sie 183mahl hinter einander gegeben. In *Paris*, *London*, auf allen bedeutenden Theatern *Europa's* hat diese Oper entzückt, noch hören sie die Italiener mit grossen Vergnügen, obschon sie Jung und Alt auswendig weiss. Im verflossenen Jahr wurde sie 10mahl nach einander in Genua mit rauschendem Beyfalle aufgeführt, und nach der Oper hörte man jedes Mahl Herrn und Diener die beliebtesten Stücke daraus auf den Strassen, vom Theater an bis in ihre Häuser nachsingen und nachtrillern.

Ein gewisser *Callias* zu Paris gab eine grosse *Sonate* heraus, und setzte auf den Rücken des Titelblattes, statt der *Dedication* die Frage: *) *Sonate que me veux tu?* Mit der Antwort: „*Je veux être jouee avec la grace, le goût et l'expression de Mademoiselle Henriette de Vert .... à qui je suis dédiée par Jean Callias.*" Auf einem deutschen Verlags-Werke müsste sich so etwas gut ausnehmen. Z. B. „*Variationen wie wollt ihr gesungen seyn?*" Antwort: „*Mit eben der Grazie, dem Geschmack und dem Ausdruck, so wie sie Mad. Catalani singt.*

Anekdote.

Brixi (*Franz Xaver*) Capellmeister an der Metropolitan-Kirche zu *Prag* (1732), der durch seine muntere und gefällige Muse den schon halb verfallenen alten echten Kirchenstyl einiger Massen mit verdrängen half, sagte einst zu einem andern braven Kirchen-Componisten: „Wenn ich vor einer Kirche vorüber gehe, in welcher eine Ihrer Messen aufgeführt wird, so dünkt es mir, ich höre eine *Opera seria*." — „Und wenn ich," versetzte der Andere, „eine von den Ihrigen höre, so dünkt es mir, als ob ich vor einem Wirthshause vorüber ginge."

Aphorismen.

Nirgends findet man in der Geschichte der Musik einen Zeitpunct bemerkt, wo aus tactlosen Rhythmen ein Übergang zu dem gleichmässigen Tact Statt gefunden habe. Der Tact erschien also nie-

*) Sonate, wie willst du gespielt seyn? — Antwort: Mit der Grazie, dem Geschmack und dem Ausdruck der Mademoiselle *Henriette de Vert*.... welcher Jean Callias zueignet.

mahls als etwas *neues*, zuvor noch *unerhörtes*, und so darf man auch für historisch ausgemacht annehmen, dass er vom Anfang an den Rhythmen eigenthümlich gewesen sey. Nur verwechsle man nicht den Tact in der Musik mit der bestimmten zweckmässigen Bezeichnung des Tactes in der Notirung.

Wem die Geschichte der Musik nicht unbekannt ist, der wird sich erinnern können, dass die musikalische Bezeichnung des Zeitgehaltes anfangs sehr unzureichend war, und dass Jahrhunderte vergingen, ehe man die Intervalle der Töne, und ihre Dauer mit der Genauigkeit, wie jetzt, bezeichnen lernte. Das *Länger* und *Kürzer* war bald angedeutet, aber in dem *Wie lang* und *Wie kurz*, lag die Schwierigkeit. Die Noten reichten desswegen in den ersten Zeiten nicht zu, den Gesang eines Liedes zu lernen, und man musste die Sänger oft weit in ferne Länder schicken, um den Gesang zu hören, an dessen Melodie alsdann die unvollkommene Bezeichnung erinnerte. — Überlegt man ferner, wie ganz verschieden es sey: mit dem Sinn etwas lebendig aufzufassen, und dagegen es in Worten oder andern Zeichen so klar und vernehmlich auszudrücken, dass Jeder, der das conventionelle Zeichen sieht, dadurch sogleich das Bezeichnete in lebendiger Anschauung vor sich habe, und selbst innerlich sinnlich wahrnehme, wird man zugeben können, dass der Sänger der alten Zeit wohl eine Melodie richtig singen konnte, ohne im Stande zu seyn über die Verhältnisse der *Längen* und *Kürzen* darin, durch Worte oder Messung genaue Rechenschaft zu geben. Uns, die wir die Melodie nun gewöhnlich mit Hülfe der *bestimmten Tactzeichen* erlernen, wird dieses freylich leicht, aber, so wie ein Ungeübter im Schreiben selbst das, was er richtig spricht, nicht immer richtig bezeichnet, eben so und noch weit unzulänglicher wird ein Sänger *vor* Erfindung der musikalischen Bezeichnung die Verschiedenheit der *Längen* und *Kürzen* angedeutet haben, und eben so unbestimmt wird er sich auch in Worten über das *Wie lang* und *Wie kurz* ausgedrückt haben.

August Apel.

Unbegreiflich ist es, dass es leichter ist, aus einem guten Tonsetzer einen Poeten — als aus einem guten Dichter einen guten Componisten zu bilden; und doch ist dieses erwiesen.

Die Ästhetik des Tonstücks erhellt vorzüglich daraus: dass nicht nur der denkende Zuhörer Weide erhält, sondern auch der bloss sinnliche Wollüstling, welcher den Kitzel der Ohren liebt, vergnügt werde.

In dem Orchester soll kein einzelner Spieler sich eine Freyheit herausnehmen, sondern ein *Sclave der Vorschrift* seyn; hingegen müsste der Tonsetzer eben so gross im Vortrage als in der Vorschrift seyn, um sich des Gehorsams seiner harmonischen Unterthanen mit Recht versichern zu können.

Verbesserung.

In Nr. 43 Seite 346 Zeile 29 ist zu lesen; „Iphigenia" statt „Inphigenia."

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG,
mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat.

Den 5ten Juny Nro. 45. 1819.

Der Contrapunct.

(Eine Anekdote.)

Mit welchem Ernst junge Tonkünstler zuweilen den Contrapunct studierten, kann man aus folgender wahren Begebenheit ersehen.

Ein junger Mann aus einer mährischen Landstadt ging desshalb nach Wien, um bey Albrechtsberger die Composition und den Contrapunct zu studieren. Treu seinem Systeme und unerschütterlich in angenommenen Grundsätzen und Gewohnheiten, liess ihn Albrechtsberger nun alle Gattungen des Tonsatzes durcharbeiten, und ermahnte ihn wohl, sich alle die Exempel und Studien fein aufzuheben. Endlich rückte die Weinlese heran, und Albrechtsberger sprach zu seinem Schüler, dessen Talentlosigkeit allen Ermahnungen des wackern Meisters trotzte und aus dem nun und nimmer ein Tonsetzer zu formen war: Mein Sohn, ziehe hin in deine Heimath! du hast nun ausgelernt!

Der junge Mensch erschrack ordentlich darüber, dass er schon das Ziel der Kunst erreicht hatte, bezahlte den braven Meister, steckte seine Studien zusammengerollt in die linke Tasche seines Überrocks, und machte sich auf den Weg nach Hause, um nun als Meerwunder der Tonkunst in seiner Vaterstadt aufzutreten und sich zu zeigen.

Die Rolle war aber ziemlich stark, und ragte ein wenig über die Tasche heraus, und diess bemerkte auf dem Stephansplatze ein hinterdrein gehender Schusterbube, der sich unwiderstehlich hingezogen fühlte, sich leise der Tasche zu nähern, und die Rolle heimlich heraus zu ziehen.

Der Contrapunctist wollte aber eben beym Bischof-Hof eine Prise Tabak nehmen, desshalb griff er in die linke Tasche, und — O schreckliche Begebenheit! O grauenvolles Schicksal! — seine Rolle war weg! Er suchte rechts, links, hinten, vorne, aber vergeblich!

Nun drang der Todtenschweiss auf seine Stirne, das Herz klopfte, sein Gesicht ward blass, als zwey alte Weiber ihn bemerkten, und gleich den ganz richtigen Schluss machten: Hier ist's nicht richtig! Was muss das seyn? Mehr Menschen versammelten sich um ihn, und fragten den stummen Leidenden um die Ursache seines inneren Kampfes. Langes Schluchzen war seine Antwort, und eine feyerliche Stille herrschte, bis ein dicker Thränenstrom hervorbrach, der nach einigen Sekunden die Zunge wieder in Gang brachte, dass endlich auf das viele Fragen: Nun! Was hat Er denn verloren? Nun? — Nun? — die Worte hervorkamen „Meinen Contrapunct!“ — Seinen Contrapunct? Seinen Contrapunct? Seinen Contrapunct? erscholls nun unter den Öbstlerinnen von Mund zu Mund, wie in einer contrapunctischen Nachahmung eines *Finale's*, z. B. im *Figaro*, wo einer nach dem andern sagt „Er? sein Vater?“ — „Sie? seine Mutter?“

„Wie schaut er denn aus?“ frug eine andere. Nun beschrieb er ihr die Rolle Papier, und zeigte ihr die Länge. Die Weiber staunten, und sprachen: Wie kann der Herr aber so einen Contrapunct verlieren? — Ey! Ey! — „Wo wird der seyn?“ sprach eine dritte. Endlich kam ein Sesselträger, der einen Schusterbuben mit diesem Sibyllinischen Rollenschatz auf dem Mehlmarkt gesehen hatte, wie er die kostbaren Blätter an die aus der Schule kommenden Knaben verkauft hatte, zur Verfertigung der Drachen. „Nun! hab' ich's doch gleich gesagt?“ sprach eine, „die Schusterbuben, sind wahre Taschendiebe!“ Jetzt ist es schon alles eins! dem Herrn sein Contrapunct, der flattert heute auf der Glacis! Warum hat ihn der Herr nicht besser aufgehoben! Einige waren gar etwas derber und sagten: „Du Tölpel! Hättest du dir deinen Contrapunct im Kopf gemerkt, da hätt'st du ihn nicht verloren!“ und mit diesem Gemurmel verlor sich die Menge, und zwey und zwey gingen mit einander.

und konnten sich nicht satt wundern, wie man so was nicht in den Händen tragen könnte.

Einsam in stummer Verzweiflung über sein Unglück stand der Arme da, als eben die Köchinn Albrechtsbergers aus der Fleischbank zurück kam, und den Trostlosen erblickte. „Ey, *Monsieur Peppi*! Was ist Ihnen denn geschehen?" rief sie, und vernahm nun die Trauerpost. „Unser Herr wird Ihnen schon helfen! kommen Sie nur mit nach Hause!" war ihre Antwort, und somit zog sie ihn mit sich fort zu ihrem Herrn, bey dem sie nun gleich an seiner Statt die Geschichte erzählte. Das Thränenblasse Antlitz des vernichteten Tonsetzers, die gutmüthige Fürsprache der Köchinn, diess alles rührte den guten alten Meister so, dass er sagte: „Was will ich machen? So kann ich ihn nicht nach Hause reisen lassen, denn da wär's aus mit den Leuten in ......! der Mensch wäre zeitlebens geschlagen! — Ich will ihn in der Kürze noch einmahl vornehmen, und mit ihm den Kursus schnell durchmachen, damit er's doch mit nach Hause nehmen kann."

Diess geschah, und nach 14 Tagen, packte *Monsieur Peppi* seinen Contrapunct in eine Schachtel, verwahrte sie mit Wachsleinwand gegen den Regen, gabs auf die Diligence gegen Recipisse, und reiste seiner Sache gewiss, froh und gutes Muths nach Hause. — Ihm wird gewiss so was nicht mehr begegnen!

Beyträge zu Biographien.

Pergolesi.

Casoria, ein kleines Städtchen bey Neapel war der Ort, wo P. 1707 zuerst das Licht der Welt erblickte. Als Knabe kam er, wie Mattei berichtet, in das *Conservatorio S. Onofrio* zu Neapel, wo er unter Leitung des *Gaetano Greco* seine musikalische Erziehung erhielt, und schon in der frühen Jugend unzweydeutige Beweise seines glücklichen Talentes gab. Obwohl seine erste Oper nicht allgemein gefiel, so erwarb er sich doch damit die für seine Verhältnisse sehr wichtige Protection des Prinzen von *Stigliano*, der ihm von 1730 — 34 Arbeiten fürs Theater verschaffte. Seit 1734 kränkelte er aber beständig, und diess war die Ursache, dass er sich seinen bestimmten Berufsgeschäften nicht mehr widmen konnte; er zog sich daher von der Hauptstadt zurück, und verlebte am Fusse des Vesuvs in einer sehr angenehmen Gegend die letzteren Jahre seines siechen Lebens, bis er endlich im J. 1739 in einem Alter von 32 Jahren daselbst seinen Geist aufgab.

Die Zahl seiner Werke lässt sich leicht im Gedächtnisse behalten, da er seiner Brustkrankheit und seines kurzen Lebensalters wegen, nicht viel arbeiten konnte. Der schätzbarste Theil derselben besteht jedoch in Kirchencompositionen, wovon folgende bekannt sind.

1) *Missa* — bey Riedl in Wien gestochen. 2) Detto für zwey Chöre. 3) *Dominé ad adjuvandum.* 4) *Confiteor.* 5) *Laudate pueri.* 6) *Dixit.* 7) *Miserere.* Diese Stücke von 2 — 6 liegen als Manuscript zerstreut in verschiedenen Privat-Bibliotheken Wiens — sämmtlich aber in London in der Bibliothek der Akademie der alten Musik. Das *Miserere* 8) *Stabat mater*, und 9) *Salve Regina* — die bekanntesten und berühmtesten seiner Kirchenwerke — sind zu Paris gestochen worden.

Dramatische Compositionen: 1) *La Serva Padrona.* 2) *Il Maestro di Musica.* 3) *Il Geloso schernito.* 4) *Olympiade.* 5) *Finto pazzo.* Darunter sind die Opern 1 und 4 auszuzeichnen.

Von seinen Kammer-Compositionen ist nebst einigen Sonaten und andern kleineren Stücken bloss die *Cantate Orfeo* von Werth, welche jedoch bis jetzt noch ziemlich unbekannt geblieben ist. *Heinse* spricht in seiner *Hildegard v. Hohenthal* mit vielem Lobe von ihrem Werthe.

Um *P—s* musikalischen Charakter, seine besonders von den Franzosen so sehr gepriesene Individualität aus dem gehörigen Standpuncte zu beurtheilen, muss man vor allem von der Idee der rigorosen contrapunctischen Kunst abstrahiren, und bey ihm nicht suchen, was einen deutschen Componisten seiner Zeit zum Classiker erhob. Wer den grossen Prozess kennt*) welcher über den Werth der *P*—schen Werke und einzelner Stellen darin (z. B. über das *Cujus animam* im *Stabat mater*) durch so viele Jahre geführt wurde, wird zugeben, dass

---

*) *Sulzer*, *Marpurg*, *Kirnberger*, *Dittensdorf*, *Schulz*, *Forkel*, *Spazier*, *Reichardt* sind unter den deutschen Männern die wichtigsten, welche an diesem gelehrten Streite Theil nahmen; insbesondere aber sind: *Spazier* und *Forkel* seine erklärten Feinde, wie es nebst andern des ersteren Commente zu *Gretrys Essay sur la musique*, und des letzteren Erläuterungen zu Arteagas Geschichte der italienischen Oper beweisen. Bey den Franzosen aber hatte *P.* an *Rousseau* und *Gretry* bey den Italienern vorzüglich an *Piccini* wichtige und folgenreiche Beschützer.

weder jene kalten nordischen Contrapunctisten, besonders Augenkritiker — denen die Eindrücke der Partitur zum Prinzip ihrer Beurtheilung dienen müssten — noch seine enthusiastischen Verehrer des wärmeren Himmelsstriches, die bloss den am meisten affizirenden, sinnlichen Eindruck — ohne irgend ein System zu berücksichtigen — von dem eigentlich wahren Gesichtspuncte ausgingen und daher bald ganz irrige, oft lieblose, manchmahl aber auch zu gefühlige und begeisterte Urtheile ans Licht treten liessen.

Ref. hat nun — nach einer parteylosen unter Consultirung geachteten Kunstkenner vorgenommenen Prüfung eine Mittelstrasse gefunden, auf welcher er — ohne die Zahl der berühmten Streiter zu vermehren — ruhig mit seinem Urtheile wandeln will.

P—s Composition ist einfach, wahr und keusch, ohne Übertreibung, ganz Natur, und individualisirt auch in dem kleinsten Stücke den Meister. Seine Sprache ist immer die eines tieffühlenden Herzens, das sich in schwermüthigen Empfindungen ergiesst, jedes Herz anspricht, und das ihm nahe Gemüth mit unwiderstehlichem Zauber ergreift. Interessanter, eigenthümlicher, wahrer musikalischer Ausdruck war ein Vorzug seines Genies, dessen vortreffliche Benützung nebst seiner insinuanten Zartheit in Behandlung der Melodie zur Berühmtheit seiner Werke so viel beytrug. Eine unverkennbare Sympathie mit unserem Hölty, dessen Schwermuth, Grabgedanken, Todesahnungen aus jedem seiner Gedichte bemerkbar wird, bezeichnet mehr als alles, was darüber gesagt werden könnte, den wahren musikalischen Charakter *P—s*. — „Es gibt jedoch nichts so himmlisches, dass nicht auf Erden nicht ein Stäublein Erde hängen bliebe." Man kann nicht verkennen, dass die Farbengebung dieses Meisters; seine allzusichtliche Disposition zur süssen Schwermuth, sein öfters bis zur Weichlichkeit ausartendes Gefühl in Länge eine gewisse Abspannung erzeugt, die besonders bey Wiederhohlung *derselben*, oder bey Aufführung *verschiedener* Werke dieses Meisters nacheinander besonders fühlbar wird. Was *de la Borde* (*Essay sur la musique*) von dem Urtheile der Italiener über seine Compositionen anführt: *que lui reprochent de la Sécheresse, un style coupé, son chant quelquefois sacrifié à l'effet des accompagnemens* (wovon er jedoch losgesprochen werden kann) *et trouvent en général son genre melancolique*, — *défaut, qu'il a peut-être dû à sa mauvaise santé et à sa complexion délicate* — gilt, obige Bemerkung ausgenommen, auch noch heutiges Tages, wozu wir noch mehrere Harmonie, rhythmische und prosodische Fehler hinzurechnen müssen. Demungeachtet aber ist und bleibt *P* — wenn er auch nicht in der Reihe der ersten Classiker glänzt — seiner vortrefflichen Eigenthümlichkeit wegen, und weil das Gute denn doch weit überwiegend ist, ein für die Tonkunst immer wichtiger Mann, der nicht verdient, dass seinen Werken, durch deren Herabsetzung einst eine Partey sich Celebrität zu verschaffen suchte, das gebührende Lob so ganz lieblos entzogen werde.

Correspondenz-Nachricht.

Grätz, am 1. Juny 1819.

Am Pfingstsonntage gab der hiesige Musikverein zum Besten des Siechenhauses ein grosses Vocal- und Instrumental-Concert. Das zahlreiche Auditorium ward sowohl durch das Bewusstseyn belohnt, zur Erleichterung der traurigen Lage des dürftigen Nächsten sein Scherflein dargebracht zu haben, als durch den Hochgenuss, den die herrliche Production auserlesener Tonstücke gewährte.

Wir hörten die *Ouverture* aus *Egmont* und *Othello*, *Mehuls* Jagdsymphonie, einen *Chor* aus des unsterblichen *Händels Messias*, welcher von den Zöglingen des Musikvereins so brav gesungen wurde, dass wir mit Recht uns auf die Ausführung eines grossen *Oratoriums* freuen können.

Ein Duett aus *Rossinis Armida* (von Herrn *Hysel* nach dem bey den Herrn *Steiner et Comp.* erschienenen Clavierauszuge mit Orchester-Begleitung versehen) wurde von dem beliebten ersten Tenoristen des ständ. Theaters, Herrn *Cornet* und Fräul. von *K.* meisterlich vorgetragen und musste wiederhohlt werden. Herr *Kraky* spielte das *Finale* eines *Clarinett*-Concertes von *Kromer* mit vieler Kunstfertigkeit und Expression. Ref. glaubt der Seltenheit wegen erwähnen zu müssen, dass Herr *Kraky alle* Saiten- und Blas-Instrumente spielt. Jedoch ist er nur der Clarinette und dem Basetthorn vollends gewachsen. — *Variationen* für zwey Claviere von *Berg*, wurden dem Werthe der Composition entsprechend executirt. —

Herr *G.* sang die Arie (*in diesen heiligen Hallen.*) Wir sind der Überzeugung, dass er sich bey einsichtsvoller Leitung zu einem trefflichen Basssänger bilden werde.

Anselm.

Aphorismen.

Nur *der* Componist drang wahrhaft in die Geheimnisse der Harmonie, der durch sie auf das Gemüth der Menschen zu wirken vermag; ihm sind die Zahlen Proportionen, welche dem Grammatiker ohne Genius nur todte, starre Rechenexempel bleiben; magische Präparate, denen er eine Zauberwelt entsteigen lässt.

Nur *der* Künstler, der den excentrischen Flug seines Genies durch das eifrigste Studium der Kunst zügelte, der so die höchste Besonnenheit erlangte, und nun über das Reich der Töne herrscht, weiss es klar und sicher, wo er die frappantesten Mittel, die ihm die Kunst darbiethet, mit voller Wirkung anwenden soll.

Mechanische Kunstfertigkeit ist ein unerlässliches Mittel um den Forderungen der Kunst Genüge zu leisten, *aber nicht ihr Zweck.*

Man muss sich durch die Kunst geschickt zu machen suchen, bey den Zuhörern Affecte zu erwecken; sonst ist die Kunst keine Kunst, sondern ein leeres Hirngespinnst, laut des 200jährigen Verses:

„Die *Musik* in's *Gehör*, *Gemählde* in die *Augen*
Den *Koch* nach dem *Geschmack* man allzeit liebt und ehrt;
Wo aber, merke wohl, die *letzteren* nicht taugen,
So sind die *ersten drey* nicht einen Heller werth."

Diejenigen, die vom Begriffe der Kunst ausgehen, und der Natur kaum die Ehre erzeigen, sie zur Würde einer Dienstmagd des Genies zu erheben, irren allenthalben.

Die Sänger sind für die Componisten, was die Putzhändlerinnen für die Damen sind.

Sinngedicht.

Im *Fleiss* kann dich die Biene meistern,
In der *Geschicklichkeit* ein Wurm dein Lehrer seyn,
Dein *Wissen* theilest du mit vergezog'nen Geistern,
Die *Kunst*, o Mensch, hast du allein.

Schiller.

Kunst-Anzeige.

Der rühmlich bekannte Tonsetzer und Virtuose auf dem Pianoforte, Herr *Moscheles*, unser erster Clavierspieler, macht nächstens eine Reise nach Grätz, wo ihm, wir zweifeln nicht, der rauschende Beyfall zu Theil werden wird, den er hier überall empfangen hat.

Todes-Anzeige.

Am 11. May starb in Oldenburg, an den Folgen eines Schlagflusses, der als vorzüglicher Componist und ausgezeichneter Virtuose auf der Flöte allen Kennern und Liebhabern der Tonkunst rühmlichst bekannte Herr *Fürstenau* der Ältere. Seine seltenen Talente werden noch lange in ehrenvollem Andenken bleiben.

Wien, bey S. A. Steiner und Comp., Musikhändler.
Gedruckt bey Anton Strauss.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG,
mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat.

Den 9ten Juny Nro. 46. 1819.

Addisons*) Zuschauer.

Mittwochs den 21. März 1704.

Es ist meine Absicht, in diesem Blatte der Nachwelt einen getreuen Bericht über die *italienische* Oper und den Fortgang, den sie schrittweise auf der englischen Bühne gehabt hat, zu geben; denn es ist keine Frage, dass unsre Ur-Urenkeln sehr neugierig seyn werden, aus welchem Grunde sich ihre Ur-Urältern gleich einer Gesellschaft von Fremden in ihrem eigenen Lande zusammen zu setzen, und ganze Stücke anzuhören gepflogen haben, die in einer Sprache gespielt wurden, welche sie nicht verstanden haben.

Arsinoe war die erste Oper, die uns Geschmack an italienischer Musik gab. Der grosse Beyfall, den diese Oper erhielt, veranlasste einige Versuche, Stücke nach *italienischen* Planen zu entwerfen, die eine natürlichere und vernünftigere Unterhaltung geben könnten, als sich in den ausgearbeiteten Läppereyen dieser Nation finden liesse. Darüber geriethen die Dichterlein und Fidler der Stadt, die mit gemeinerer Waare abzukommen pflegten, in grosse Bewegung, und stellten als eine feste Regel auf, die noch bis diesen Tag als solche besteht: *dass sich nichts gut in Musik setzen lasse, was nicht Unsinn sey.*

Dieser Grundsatz war kaum aufgestellt, als wir auf das Übersetzen der italienischen Oper fielen, und da keine Gefahr dabey war, gegen den Sinn dieser ausserordentlichen Stücke zu verstossen, so machten sich unsere Autoren oft eigene Worte, die der Bedeutung der Stellen, welche sie zu übersetzen behaupteten, ganz fremd waren; sie waren nähmlich vorzüglich darauf bedacht, dass das Sylbenmass des *englischen* Verses jenem des *italienischen* entspreche, und dass beyde auf dieselbe Musik passten. Die berühmte Arie in der Camilla:

Barbara, si t'intendo etc.

Barbarisches Weib, ja, ich kenne deine Absicht, welche die Entrüstung eines zornigen Liebhabers ausdrückt, wurde in diese *englische* Wehklage übersetzt:

Frail are a Lover 's hopes etc.

Vergänglich sind die Hoffnungen eines Liebenden, und es war drollig genug, die gebildetsten Personen der englischen Nation bey Noten, die von einem Geiste der Wuth und Entrüstung erfüllt waren, hinsterben und schmachten zu sehen. Auch traf es sich oft, dass *da*, wo der Sinn richtig übertragen war, die nöthige Versetzung der Worte, die aus der Phrase der einen Sprache genommen, und in die der andern gestellt waren, die Musik in der einen Sprache ganz widersinnig erschien, wo sie in der andern ganz natürlich war. Ich erinnere mich eines italienischen Verses, der Wort für Wort so ging:

Und kehrte meine Wuth in Mitleid,

welche der *Engländer* des Reimes wegen so übersetzte:

And into pity turn 'd my rage,
Und kehrt' in Mitleid meine Wuth.

Dadurch fielen die sanften Töne, die im Italienischen zum Worte *Mitleid* passten, im Englischen auf das Wort *Wuth*, und die zornigen Töne, die im Original zur *Wuth* stimmten, sollten in der Übersetzung *Mitleid* ausdrücken. Oft geschah es auch, dass die schönsten Töne der Arie auf die unbedeutendsten Worte der Rede fielen. Ich weiss, dass das

*) *Addison (Joseph)* königl. grossbrit. Staatssecretär, und Mitarbeiter (nach andern Redacteur) der Zeitschrift: der *englische Zuschauer*, geboren zu *Lichtfield* 1671, gestorben 1719. Er verfertigte 1707 die Oper *Rosemonde*, die als das erste englische Original angesehen werden kann. *Thomas Clayton* setzte sie zuerst, doch ohne Beyfall, und D. *Arne* ungefähr 22 Jahre darnach mit besserem Erfolge in Musik.

Wort *und* durch die ganze Tonleiter verfolgt wurde, ich habe mich mit manchem melodischen *der* unterhalten lassen, und habe die schönsten Verzierungen, Triller, und Sprünge auf *dann*, *für* und *von*, zur ewigen Ehre unserer englischen Nebenwörter anwenden gehört.

Der nächste Schritt zu unserer Verfeinerung war, dass man *italienische* Sänger in unsere Oper einführte, die ihre Parten in ihrer eigenen Sprache sangen, während unsre Landsleute die Ihrigen in ihrer Muttersprache vortrugen. Der König oder Held des Stückes sprach gewöhnlich Italienisch, und seine Sclaven antworteten im Englisch. Der Liebhaber machte oft seiner Prinzessinn die Cour, und gewann ihr Herz in einer Sprache, die sie nicht verstand. Man sollte es für sehr schwer gehalten haben, auf diese Weise ohne einen Dollmetscher zwischen den Personen, die sich unterredeten, Gespräche auszuführen; aber so war der Zustand der englischen Bühne vor ungefähr drey Jahren.

Endlich wurden es die Zuhörer müde, die *halbe* Oper zu verstehen, und um sie ganz des Ungemachs zu denken zu entheben, wurde es nun so eingerichtet, dass die *ganze* Oper in einer unbekannten Sprache gegeben wurde. Wir verstehen die Sprache unserer eigenen Bühne nicht mehr, und zwar so, dass ich oft erschrack, wenn ich hörte, wie unsre italienischen Schauspieler in der Heftigkeit der Action unter einander zischelten, uns Nahmen gaben, und über uns spotteten; aber ich hoffe, seit wir so vollkommenes Vertrauen in sie setzen, werden sie nicht mehr Angesichts unser selbst gegen uns los ziehen, obschon sie es mit derselben Sicherheit thun könnten, wie hinter unserem Rücken. Ich kann mich zugleich des Gedankens nicht enthalten, wie natürlich ein Geschichtschreiber, der nach zwey oder drey Jahrhunderten schreiben mag, und den Geschmack seiner weisen Voreltern nicht kennt, folgende Bemerkung machen wird: *Im Anfange des achtzehnten Jahrhunderts verstand man in England das Italienische so gut, dass man auf der öffentlichen Schaubühne Opern in dieser Sprache gab.*

Man weiss nicht, wie man ernsthaft seyn soll, wenn man einen Unsinn zu widerlegen hat, der sich bey dem ersten Anblicke selbst zeigt. Es bedarf wahrlich keines grossen Vorrathes von Menschenverstand, um das Lächerliche dieses monströsen Gebrauchs zu erkennen; am meisten muss man aber darüber erstaunen, dass ihn nicht der Geschmack des Pöbels, sondern der Personen von grösster Bildung eingeführt hat. Wenn die Italiener Genie zur Musik über die Engländer haben, so haben dagegen die Engländer Genie zu Werken von höherer Natur, von Werken, die dem Geist eine viel edlere Unterhaltung zu gewähren fähig sind. Sollte man es für möglich halten, dass zur Zeit, in welcher der Author lebte, der *Phädra* und *Hyppolytus* zu schreiben fähig war, ein Volk in die italienische Oper so albern verliebt seyn sollte, dass es dieser bewundernswürdigen Tragödie kaum eine dritte Vorstellung gestatte? Musik ist ohne Zweifel eine sehr angenehme Unterhaltung, wenn sie aber unsre Ohren ganz in Besitz nehmen, wenn sie uns unfähig machen sollte, auf den Menschenverstand zu hören, wenn sie Künste ausschliessen sollte, welche die Vervollkommnung der menschlichen Natur in grösserem Masse bezwecken; dann würd' ich ihr, ich gesteh' es, kein besseres Quartier gestatten, als ihr Plato gab, der sie aus seiner Republik verbannt.

Jetzt sind unsere Begriffe von Musik so unsicher, dass wir nicht wissen, was wir eigentlich lieben; nur sind wir überhaupt von allem entzückt, was nicht Englisch ist! wenn es nur fremdes Gewächs ist, sey es Italienisches, Französisches oder Deutsches, es ist einerley; kurz, unsre englische Musik ist ganz ausgerottet, und nichts an ihrer Statt gepflanzt worden.

Wiener-Bühnen.

K. K. Hoftheater am Kärnthnerthore.

Herr *Nieser*, Tenorsänger des grossherzoglichen Theaters zu *Mannheim*, hat seit dem 28. May, wo er zuerst in der *Entführung aus dem Serail* als *Belmonte* auftrat, noch zwey Gastdarstellungen gegeben, nähmlich den *Tamino* und zuletzt den *Licinius* in der *Vestalinn*.

Am ersten Abende erwarb ihm seine gute, umfangreiche und ziemlich starke Stimme und seine ausgezeichnet schöne Figur grossen Beyfall. Indessen scheint es ihm an einer guten Singmethode zu mangeln; wenigstens hat er in seinem zweyten *Debut* als *Tamino* nichts geleistet, was uns vom Gegentheile überzeugen könnte, vielmehr hat er die Arie: *Diess Bildniss etc.* mit Verzierungen überhäuft, die ohnehin nirgends weniger als hier an seinem Platze sind, und welche obendrein wenig Geschmack ver-

riethen. Da ihm auch einige Töne misslangen, so fand er an diesem Abende eine kalte Aufnahme.

Günstigern Erfolg hatte seine Darstellung des *Licinius*.

Am 4. Juny wurde daselbst eine neue französische Operette betitelt: *Das frühere Recht*, mit Musik von *Catel*, aufgeführt. Wir fanden den Inhalt unterhaltend, die Aufführung gut und die Musik allerliebst; dessen ungeachtet regte sich am Schlusse keine Hand.

Die Gleichgültigkeit des Publicums gegen kleine Opern rührt wohl daher, dass einige derselben bis zum Ekel wiederhohlt wurden; dass aber Dichter, Tonsetzer und Schauspieler den Unwillen der Zuschauer entgelten müssen, ist äusserst ungerecht. Wir können nun einmahl kleine Opern der Ballets wegen nicht entbehren, daher sollte der Eifer der Darstellenden vielmehr aufgemuntert werden, statt ihn durch eine so lieblose Behandlung zu ersticken.

Notizen
über
Kunstanstalten, musikalische Vereine und Theater auf einer Reise durch's nördliche Deutschland, gesammelt
von
Capellmeister Strauss.

Halle.

Die Zauberflöte.

Fast schon vernarbte Wunden reisse ich auf, indem ich die Feder ergreife, die Qualen eines Abends zu beschreiben, an welchem Mozart's köstliche Zauberflöte von einem wüthenden Musikantentross entheiligt — ja! ich darf sagen hohnlächelnd zernichtet wurde.

Die Damen *Erhard* (Königinn der Nacht), *Löhn* (Pamina), und die Herrn *Habermehl* (Sarastro), *Adam* (Tamino), *Spengler* (Papageno) leisteten mehr, als man von den Gliedern einer reisenden Gesellschaft erwarten konnte; allein die drey Damen und das Orchester wetteiferten um den Preis der Erbärmlichkeit. Die drey Ersteren sangen, oder schrien vielmehr gräulich, und ich glaube, das Winseln des Hundes *Berganza* könnte nicht schlechter klingen. Im Orchester ist bey jedem Streich-Instrumente eine Person. Die beyden Violinen und die Bratsche tummelten sich recht lustig herum, es war leicht abzumerken, dass sie sich sämmtlich bemühten: den Sänger zur *Nebensache* zu machen, um ihrer *eigenen* Herrlichkeit einen besondern Strahlenglanz zu verschaffen. Der *Contrabass* war zu ertragen, weil er nur selten zu hören war; und erklang endlich von zehn zu zehn Minuten *ein* Ton, so schien es, als ob der gute Mann, welcher diesen *Coloss* bearbeitete, auf einen alten Strick herumsäbelte. Die beyden *Oboen* schienen feindseeliger Natur zu seyn, denn während die erste um einen Viertelton zu hoch war, stand die zweyte um eine ähnliche Distanz zu tief. Die *Clarinetten* ach! sie errinnerten mich an fröhlich verlebte Stunden im Prater, wo bunte Reihen im wildem Wirbeltanze durch einander flogen. Sogar das sonst unzertrennliche Schwesternpaar, die Hörner gingen *nie eine* Bahn, darum tönte auch das erste immer so kläglich und betrauerte die Abwesenheit des andern. Die einzige Flöte klang silberrein: nur ein feindseliger Dämon konnte diese hold verschämte Jungfrau unter dieses Bachantenheer gebannt haben. An andere Instrumente war gar nicht zu denken. Nun stelle man sich den armen Musik-Director *Boeseke* vor, welcher in der Mitte des Orchesters an der Partitur mit der *Violine* dirigirte. Bald spielte er die erste *Violine*, dann wieder ein blasendes abgängiges Instrument — jetzt ersetzt er den verstummten Bass, und endlich vereinigt er durch kräftige Striche die drey uneins gewordenen Damen. Einigemahle wurde er dermassen in Wuth gebracht, dass er mit dem Bogen lautschallend auf das Notenblatt schlug, um auf diese Art das ihm höhnisch angrinsende Gesindel zu bändigen. Sey standhaft! muthiger Kämpfer — du Märtyrer der heiligen Kunst, nicht lange mehr lässt die furchtbar langsam schreitende *Nemesis* diesen Frevel unbestraft.

Sinngedichte.

Kannst du nicht Allen gefallen durch deine That und dein Kunstwerk,
Mach' es Wenigen recht; Vielen gefallen, ist schlimm.

Schiller.

Doch höher stets, zu immer höhern Höhen,
Schwang sich das schaffende Genie.
Schon sieht man Schöpfungen aus Schöpfungen entstehen,
Aus Harmonien, Harmonie.

Schiller.

Auszeichnung.

Die Musikfreunde Venedigs haben zu Ehren der berühmten Sängerinn Mad. *Fodor* eine Medaille verfertigen, und ihr selbe nebst einem verbindlichen Schreiben zustellen lassen. Wir haben das Vergnügen, beydes, sammt der Danksagung der Künstlerinn unsern geehrten Lesern mittheilen zu können.

Die Redaction.

Signora

La magica potenza del vostro canto ha destato in ogni animo la commozione, il diletto, la meraviglia. E noi in certa guisa superbi che questa Città, già cospicua anche per le musiche arti, sia stata la prima fra le altre d'Italia ad ascoltarvi, ed onorarvi nel suo teatro LA FENICE, *rendiamo con tal pensiere più mite il nobile rammarico che c'ispira il raro vostro valore, di vederci cioè ora pure contendere questa palma da donna straniera, se straniera può dirsi chi si fa un vanto di seguire ed osservare mirabilmente le difficili ed insieme ingenue leggi del canto italiano.*

Comunque sia, noi speriamo, che questi motivi medesimi vi renderanno più caro l'omaggio della nostra ammirazione. Nè in migliore modo abbiamo creduto che tale ammirazione attestare si potesse, se non col chiamare in nostro soccorso un'arte pur cara alle Muse, e sorella a quella, in cui Voi mostrate tanta eccellenza. Gradite perciò con quel candore di animo che abbellisce vieppiù gli altri vostri pregi; la Medaglia, che vi trasmettiamo, e piacciavi in essa vedere non solo la espressione del particolare nostro sentimento, ma quella altresì di quanti altri da varie parti la fama del vostro Nome ha condotto a far più lieto il nostro Carnovale.

Venezia li 25. Febbraio 1819.

I vostri Ammiratori Veneti.

Signore

Le premure da me adoperate nel procurarmi il pubblico aggradimento, esuberantemente compensate si videro da quella benigna indulgenza, con cui gl' intelligenti filarmonici di questa illustre Metropoli si degnarono di applaudirmi; nè io avrei mai potuto aspirare a quell' onore, che mi viene da Essi in questo bel giorno impartito.

Ricevo io dunque la Loro Medaglia non come un premio dovuto ai deboli miei talenti, ma come un nuovo prezioso pegno piuttosto di quella veneta bontà, e cortesia, che in ogni tempo ha saputo tanto eminentemente distinguersi.

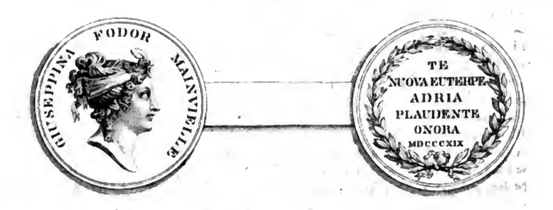
E voi, Signore, che in nome Loro, e Vostro vi compiaceste urbanamente di favorirmi, usate, vi prego, la compiacenza medesima nel rendervi con Essi l'interprete della mia indelebile riconoscenza, e del mio vivo desiderio di rivederli; ed accogliete poi in ispezialità vostra le proteste della più perfetta mia estimazione.

Venezia 31. Marzo 1819.

Di Voi Signore,

All' Ornatissimo Signor
MARCO BETTINI.

Divotiss. Obbligat. Serva
GIUSEPPINA FODOR MAINVIELLE.



ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG,

mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat.

Den 12ten Juny Nro. 47. 1819.

Über einige neu bearbeitete Werke Händel's.

Die, in Nro. 41 l. J. dieser Blätter enthaltene Nachricht aus Berlin von der Aufführung des Oratoriums: *Samson*, von *Händel*, nach Herrn v. *Mosel's* Bearbeitung, und von dem Eindrucke, welchen es dort hervorgebracht hat, erweckte in mir neuerdings den schon lang gehegten Wunsch, über dasselbe nähere Aufschlüsse zu liefern, welche bisher unbekannt blieben, und die wohl auch nur ich zu geben im Stande bin, da ich einer Seits, als ehemahliges Mitglied des leitenden Ausschusses der Gesellschaft der Musikfreunde, für die Anordnung grosser Concerte, folglich auch der ersten grossen Aufführung des *Samson* im Jahre 1814 gewählt war, und es daher in dieser Rücksicht zu meinen Pflichten gehörte, in die Details dieses Werkes einzugehen; anderer Seits meine freundschaftlichen Verhältnisse mit Herrn v. *Mosel* mir die Gelegenheit bothen, den Gang dieser verdienstvollen Arbeit von ihrem Ursprunge an, zu verfolgen. Es wird aber den Schätzern gediegener Musik angenehm seyn, zu erfahren, dass, ausser *Samson*, noch drey andere Oratorien *Händel's* bestehen, die Herr v. *Mosel* im gleichen Sinne, wie dieses, unserem Zeitalter näher gebracht hat, und die, obschon sie dem öffentlichen Genusse, wenigstens für längere Zeit noch, entzogen bleiben, doch die Hoffnung gewähren, dass sie dereinst zur Verbesserung des sich leider! dem Gehaltlosen hinneigenden Geschmackes, wirksam beytragen werden.

Herr v. *Mosel* hat zwar in der Vorrede zu dem Texte des *Samson* einiger Schwierigkeiten erwähnt, welche er bey der Bearbeitung dieses Oratoriums zu besiegen hatte; es wäre aber dort nicht der Ort gewesen, sie in all der Ausdehnung anzuführen, die doch nöthig ist, wenn man den vollen Werth dieses Unternehmens richtig würdigen will. So hat es sich bey der Abkürzung dieses Werkes nicht bloss um die Rücksicht auf die Zeit, welche dessen Aufführung einnehmen durfte, gehandelt; auch die Zahl der Solo-Singenden Personen musste vermindert werden, um die bleibenden Solo-Parthien mit vorzüglichen Sängern besetzen zu können, deren Zahl nie und nirgend übermässig ist. Es wurde daher ein feindlicher Krieger, welcher einen, dem Ganzen der Handlung entbehrlichen, Zweykampf mit dem gesichtlosen *Samson* besteht und überwunden wird, ein weiblicher Singpart, unter der unbestimmten Benennung: *a Woman*, eingeführt, (wie dieses in *Händels* Oratorien öfters der Fall seyn soll,) und die Rolle eines Bothen weggelassen, welcher bloss die Vernichtung der Feinde, den Einsturz des Tempels und den Heldentod *Samsons* zu erzählen hatte. Was diese letztere Stelle betrifft, so dürfte es wohl, ausser mir, Niemanden bekannt seyn, dass die Erzählung des Manoah, wie sie gegenwärtig besteht, und selbst von den grössten Kennern bis in diesen Augenblick für einen integranten Theil des Originals gehalten wurde, sowohl dem Texte, als der Musik nach, ganz von Herrn v. *Mosel* ist, da im Originale die Erzählung des Bothen, von den Zuhörern durch eine Menge überflüssiger Fragen unterbrochen, ein Recitativ von mehreren Folio-Seiten einnimmt, und hier Ungeduld statt Interesse erregt haben würde. Wie sehr durch derley, zur Erzielung des beabsichteten Effectes nothwendige Abänderungen, die Aufgabe, ein Gedicht aus einer fremden Sprache in die Deutsche, auf eine schon vorhandene Musik, metrisch so zu übersetzen, dass diese, wie im *Samson* allgemein anerkannt wurde, auf das Idiom der Übersetzung ursprünglich componirt zu seyn scheint, noch mehr erschwert wurde, ist leicht einzusehen, da noch gesorgt werden musste, die Rundung des Ganzen so wieder herzustellen, dass man nirgend Lücken gewahr werden konnte. Aber auch in dem mu-

sikalischen Theile der Bearbeitung mehrerer der beybehaltenen Gesangstücke war eine vielleicht noch schwierigere Verkürzung, nöthig. Die meisten Arien nähmlich waren mit Gesang-Figuren durchwebt, welche nun veraltet sind, weil, wie Herr v. *Mosel* oft zu sagen pflegt: — „in musikalischen Kunstwer„ken, nur die *Wahrheit* niemahls altert, alles aber „was bloss herkömmliche *Form* ist, mit jener Zeit „vorübergeht, die es gebar." Die Wirkung, welche diese Arien, durch den oft so innigen Ausdruck der Gefühle machen konnten, würde durch die Unterbrechung mit jenen, jeder Empfindung fremden, Solfeggien, ganz verwischt worden seyn, zu welchen Händel durch das Übliche seiner Zeit verleitet wurde. Nicht allein also, um das grosse Original, — in so fern es ohne dessen Entwürdigung geschehen konnte, — dem Geiste unserer Zeit näher zu bringen, sondern um ihm für die ganze Zukunft seinen Reitz zu sichern, fasste Herr v. *Mosel* den Muth, jene heterogenen Stellen aus den Arien zu entfernen, die ihrer Wirkung so geschadet haben würden. Wie sehr hat der Erfolg diese Massregel gerechtfertiget! Wie weit geringer würde der Eindruck der meisten Arien ohne ihr gewesen seyn, die nun, von allen fremdartigen Zusätzen befreyt, in der ganzen Reinheit des tiefsten Gefühls das Herz des Zuhörers bewegen! Aber welche Kenntnisse gehören auch dazu, wie vertraut muss man mit dem Geiste und Style des grossen Tonsetzers seyn, um dieses gefährliche Unternehmen, bey welchem die Grenze zwischen Vereinfachung, und Entstellung nur haarbreit ist, mit so vollständigem Glücke zu vollführen, dass keine Spur einer fremden Hand zu finden ist! — Die Instrumentirung belangend, war es bey den Chören, deren ursprünglicher majestätischer Bau durchaus unverändert blieb, zwar grössten Theils nur um Vermehrung der Kraft zu thun; bey den Arien hingegen erstreckte sich die Aufgabe auch darauf, die Blase-Instrumente, welche seit Händel, durch *Haydn*, *Mozart*, *Naumann* u. a. eine weit grössere Bedeutenheit erhielten, zur Verstärkung des Ausdrucks, zweckmässig, jedoch immer mit Beybehaltung des eigenthümlichen Styles, anzuwenden. Welch grosser Gewinn hieraus für manche Arie entstanden, könnte nur derjenige völlig bemessen, der Gelegenheit hätte, das Original mit der Bearbeitung zu vergleichen. Besonders glücklich siud auch die, zu Händels Zeit noch gar nicht im Gebrauche gestandenen Clarinetten, an vielen Stellen, zumahl an jenen benützt, wo im Originale die Begleitung nur allein aus einem bezifferten Basse bestand, und folglich die Harmonie der Orgel, (auf welche bekanntlich bey allen Oratorien Händel's gerechnet war,) zu ersetzen gewesen ist. Noch erinnere ich mich des Entzückens, welches schon bey den grösseren Proben dieses Werkes, die zahlreich zu denselben herbeygeströmten, Zuhörer, ergriff.

Die Hoffnung, dass dieser, so wie der früher durch Händels Alexanders Fest, bewirkte Eindruck, fortdauernd die Wiederherstellung des Geschmackes in der Musik befördern werde, und der Wunsch, aus allen Kräften zu diesem Umschwunge beyzutragen, bestimmten Herrn v. *Mosel*, die, nach Abrechnung der vier, von *Mozart* instrumentirten, noch übrigen zwanzig Oratorien Händels, die ihm aus seinen früheren Studien schon bekannt waren, nochmahls zu durchgehen, und er fand deren noch drey, welche, auf die gleiche oben erwähnte Weise behandelt, den beabsichteten Zweck zu erreichen geeignet waren. Die übrigen siebzehn, obschon durch einzelne herrliche Gesangstücke, besonders im Fache der Chöre, der höchsten Achtung werth, schienen ihm gleichwohl nicht mehr geschaffen, als Ganzes hinreichende Wirkung zu machen, vorzüglich darum, weil es dem grössten Theile der Arien an Ausdruck mangelt, und diese beynahe durchgehends aus veralteten Formen zusammen gesetzt sind. Von diesen drey Werken unternahm er zuerst die Bearbeitung desjenigen, welches den Titel: *Israel in Aegypten* führt, und im Jahre 1738 componirt wurde. Der Text desselben ist weder eine dramatische Dichtung, wie *Samson*, noch überhaupt in Versen geschrieben, wie Alexanders Fest, u. a. sondern besteht aus Stellen der Bibel in Prosa, welche die von Moses über die Egypter verhängten Plagen, den Zug der Israeliten durch das rothe Meer, ihre Verfolgung durch Pharao, und dessen Tod in den Wellen enthalten. Bey dem Reichthum dieses Oratoriums an achtstimmigen Chören und da die Gesammtzahl der Musikstücke zur Aufführung ohnehin zu gross gewesen wäre, beschloss Herr v. *Mosel* nur allein achtstimmige Chöre aufzunehmen, wodurch das Werk zugleich einen eigenen, ausgezeichneten Charakter erhielt. Er liess demnach die vierstimmigen Chöre hinweg, mit Ausnahme zweyer Fugen, und zwey anderer Chöre, welche er als Quartetten benützte. Noch einen vierstimmigen fugirten Chor gestaltete er in ein Instrumental-Stück um, und ver-

wendete dieses als Ouverture, welche mangelte. Herrn v. *Mosel's* wiederhohlten Versicherung gemäss, gleicht nichts, was uns von Händel bekannt ist, an Pracht und Erhabenheit, den Chören dieses Oratoriums. Leider! war, als diese Arbeit ihre Vollendung erreichte, meine gleich Anfangs oft geäusserte, Besorgniss, schon in Erfüllung gegangen. Das Vergnügen an dieser Gattung Vocalmusik, das bey dem grössten Theile der Zuhörer mehr aus der Neuheit, als aus der Natur der Sache entsprang, war mit ersterer verschwunden, und Herr v. *Mosel* wollte solch ein Werk nicht einer gleichgültigen Aufnahme aussetzen. Sein Manuscript befindet sich in der Bibliothek Sr. kaiserlichen Hoheit des durchlauchtigsten Erzherzogs *Rudolph*, Protectors der Gesellschaft der Musikfreunde, und es ist zu wünschen, dass es nicht eher zur öffentlichen Aufführung gelange, bis es gerechte Würdigung erwarten darf.

Fest bestimmt, seine wenige Musse unter solchen Umständen nicht auf Gegenstände zu verschwenden, die einer glücklicheren Stimmung vorbehalten bleiben sollen, würde Herr v. *Mosel* dieser Art von Beschäftigung, für immer entsagt haben, wenn nicht sein und mein Freund, der k. k. geheime Rath, Graf *Heinrich v. Haugwitz*, dieser Kenner und beharrliche Verehrer classischer Musik, ihn aufgefordert hätte, die beyden übrigen zur Aneignung an unser Zeitalter fähig erklärten, Oratorien, für ihn zu bearbeiten. Mit Liebe und Eifer erfüllte Herr v. *Mosel* diesen Wunsch, und begann mit dem Oratorium *Jephta*, welches im Jahre 1751 folglich viel später als *Samson*, componirt, durchaus dramatisch gehalten ist, und ohne Zweifel in England auch scenisch dargestellt wurde. Ich bin in die Geheimnisse der Tonkunst nicht tief genug eingedrungen, um ein so grosses Werk bloss durch Ansicht der Partitur vollständig geniessen zu können; Herr v. *Mosel* betheuerte mir aber, dass es in Hinsicht auf Lebendigkeit und Wahrheit des Ausdrucks der Empfindungen und Leidenschaften, und auf das hieraus entspringende Interesse der Recitative und Arien, (wozu die bekannte Handlung reichen Stoff biethet.) alle übrigen ähnlichen Werke *Händels*, *Samson* selbst mit eingerechnet, übertreffe, und bey seelenvollem Vortrage die Gemüther mächtig ergreifen müsse. Diese Meinung wurde später von dem Grafen v. *Haugwitz*, nach der ersten Aufführung dieses Oratoriums auf seinem Schlosse: Namiest, vollkommen bestätiget; Enthusiasmus und Rührung waren die Wirkung, welche dieses, auch mit imponirenden Chören ausgestattete Werk, in den Zuhörern hervorbrachte. Da ich die metrische Übersetzung desselben, welche schon als Gedicht an und für sich jener des *Samson* beynahe vorzuziehen ist, gelesen habe, und folglich auf die hohe Vortrefflichkeit der damit eng verbundenen, mit aller Originalität, Kraft und Würde Händelscher Compositionen begabten Musik zu schliessen vermag, kann ich nur bedauern, dass ich es zu hören noch nicht Gelegenheit hatte.

Das sodann vorgenommene Oratorium: *Deborah*, weniger anziehend als jenes durch die Zahl interessanter Arien, aber reicher an mächtigen Chören, voll Schönheiten des Contrapunctes, darf, nach des Bearbeiters und des Eigenthümers Äusserungen, ebenfalls in die erste Reihe ähnlicher Kunsterzeugnisse gestellt werden.

Mehr zum eigenen Vergnügen, als in der, für jetzt allzu weit hinausgerückten Hoffnung, dadurch einen Beytrag zu den öffentlichen musikalischen Unterhaltungen zu liefern, beschäftiget sich endlich Herr v. *Mosel* nun noch damit, eine von Händels englischen Opern, mythologischen Inhalts, als Cantate zu bearbeiten. Den Plan zu dieser Umstaltung habe ich gesehen; er verspricht eine sehr erfreuliche Bereicherung des Vorrathes an classischer Musik.

Indem ich hier eines der vorzüglichsten Verdienste, welche Herr v. *Mosel* sich um die Tonkunst erwarb, zu entschleyern mich gedrungen fand, pflichte ich dem bereits in einer andern Zeitschrift ausgesprochenen Wunsche bey: das er seine verschiedenen allgemein geachteten Abhandlungen über Musik, worunter der *Versuch einer Aesthetik des dramatischen Tonsatzes* eine vorzügliche Stelle einnimmt, in eine Sammlung vereinigen möge.

Mein fernerer Wunsch ist, dass bald die Rückkehr des geläuterten musikalischen Geschmackes, — welcher auch bloss gefälligem Gesange, wenn er nicht trivial ist, einen Platz einräumt, — der gegenwärtigen Verirrung ein Ziel setze, damit Herr v. *Mosel*, der ihr die Würde einer Kunst, die ihm heilig ist, nicht aufopfern darf, uns öfter, als seit seiner Oper: *Salem* geschehen ist, mit gediegenen Compositionen, wie *Cyrus und Astyages* erfreuen könne, die der Gegenstand der Bewunderung aller Kenner ist, und deren fernere Darstellungen die Hoftheater-Direction einem, classischer Musik günstigeren, Zeitpuncte, vorzubehalten scheint.

Moriz Graf v. *Dietrichstein.*

Denkzettel

aus der Brieftasche eines Singmeisters.

7. *Zettel.*

Eine Reform thut unserer heutigen Musik wirklich Noth. Wer möchte da singen, wo z. B. in der ganzen Composition einer Oper *nichts* mehr singt, wo das Orchester so feindlich gegen den Sänger auftritt, dass dieser Einzelne nur da zu stehen scheint, um sich in den Schatten zu stellen und unterdrücken zu lassen.

8. *Zettel.*

Einen *Gluck* brauchen wir, einen eben so verständigen, unerschütterlichen Reformator wie *Gluck*, einen Mann mit einer eisernen Stirne, dem das Gesumse und Stechen der wilden Bienen nichts anhaben kann.

9. *Zettel.*

Fabelt man doch immer, dass die Musik nie auf einer so hohen Stufe gestanden habe, wie jetzt. Eine ähnliche, zweifelhafte, schwindelnde Höhe mag sie wohl auch zu Glucks Zeiten erreicht haben, unter ihm kehrte die Musik wieder nach ihrer Urbestimmung zurück; die *Melodie* trat wieder in ihre Rechte und mit ihr ging als traute Freundinn, als Führerinn die Harmonie. Beyde ergriffen die Herzen, ohne die Wände und Decken der Musiksäle zu erschüttern und ohne die Musiker blind, lahm und lungenkrank zu machen.

10. *Zettel.*

O heilige Melodie, dir möchte ich ewig das Wort reden können! Du gehörst jetzt unter den Artikel: *Verlorene Sachen.*

11. *Zettel.*

„Mein ganzes Bestreben zielte dahin, eine edle Einfalt zu suchen, und ja nicht mit Schwierigkeiten auf Kosten der Klarheit glänzen zu wollen," sagt *Gluck*, und wie sehr musste ihn das Bewusstseyn lohnen, dass, wie er selbst gesteht, der Erfolg die Echtheit seiner Maximen bestätigte und der allgemeine Beyfall klar bewies, dass Einfalt, Wahrheit und Natur die grossen Grundgesetze des Schönen in den Kunsterzeugnissen seyen. — Möchte doch in unserer jetzigen Zeit solch ein Mann auftreten, so wirken und schaffen und sich mit solchen Lorbern krönen.

12. *Zettel.*

Gluck begnügte sich mit dem Ruhme, den Grundstein zur Besserung gelegt zu haben. Armer Gluck! kämest du jetzt zu uns, du würdest einen künstlichen Ruin über diesen Grundstein finden und schaudern über das colossale Luftschloss, das deinen Grundstein so tief in die Erde drückte.

In das Stammbuch eines jungen Tonkünstlers.

Kein wildes Rauschen, ohne Sinn und Kraft,
Kein schmelzendes Getön, das nur den Geist erschlafft,
Ist uns Musik mit ihrer Harmonie.
Nur edle Lieb' und Freundschaft töne sie,
Die himmlische, die hoch den Busen hebt,
Den Geist beflügelt, nur in seinem Adel lebt,
Durch schöne Sympathie die zarten Herzen bindet,
Uns über Erdenland empor zur Gottheit trägt,
Mit heil'gen Ahnungen das Inn're uns bewegt,
In ihrer Melodie ein höh'res Seyn verkündet!

C. F. M.

Vermischte Nachrichten.

München, den 4. Juny. Wir haben wieder eine neue *opera seria*, nähmlich *Nicolini's Balduino* gehört. Die Musik, so wenig neu sie auch seyn mag, hat doch viele Schönheiten, welche Herr *Velluti* durch seinen meisterhaften Gesang, besonders im zweyten Acte, zur Bewunderung aller Zuhörer herauszuheben wusste. Dieser in seiner Art einzige Sänger weiht uns immer mehr in die Tiefen seiner Kunst ein; und so wie wir nie vergessen, was uns einst Brizzi als Achile und Tito geleistet, werden wir uns nach vielen Jahren noch an die seltenen Genüsse erinnern, die uns Velluti als Wittekindo und Balduino gewährte. Möchten besonders die Vorzüge, wodurch letzterer als ausgezeichnetes Muster einer Opernbühne vorleuchtet, nicht verloren gehen für unsere hiesigen Künstler, welche Italien zu sehen nicht Gelegenheit haben; möchten sie in Velluti den heroischen Ausdruck ja recht studieren, und ihn zum Vorbilde nehmen, um warmes, inniges Gefühl mit möglichster Vollendung der Kunst zu verbinden. (Münch. p. Ztg.)

Wien, bey S. A. Steiner und Comp., Musikhändler.

Gedruckt bey Anton Strauss.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG,
mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat.

Den 16ten Juny **Nro. 48.** 1819.

Correspondenz-Nachrichten.

Ueber I. Rossini's neueste Oper: „Eduardo e Cristina. *)"

Venedig, den 12. May 1819.

Rossini's neueste Oper *Eduardo e Cristina* hat, wie Sie vielleicht schon wissen dürften, in *S. Benedetto furore* gemacht.

Das Interesse, welches man allenthalben — so auch in Wien — für Alles hegt, was aus der Feder dieses genialen Polygrafen kömmt, auf eine unzweydeutige Art äussert, scheint mir hinreichend eine etwas umständlichere Auseinandersetzung dieses Productes, und die geringe Mühe zu rechtfertigen, demselben einen prüfenden in die Sache dringenden Blick zu widmen. Vielleicht dürfte dieses Wenige an der Quelle Gedachte und Geprüfte beytragen, dem mit allen Nuançen des Lobes und Tadels überhäuften Tonsetzer *Recht* widerfahren zu lassen, und seine etwaigen Ansprüche auf die Erkenntlichkeit des Kunstfreundes ins Klare zu setzen.

Bevor ich jedoch die Analyse beginne, ist zu wissen nöthig, dass unser Author, welcher, ungeachtet seiner hohen Anforderungen für die Theater Italiens so vielfältig und auf Jahre verschrieben ist, bey diesem *embarras des richesses* nicht selten in die Lage kömmt, in dem unglaublichen Zeitraume von mehreren Wochen eine ganze Oper zu Tage zu fördern. Diess vorausgesetzt sollte wohl die Kritik mehr wie irgendwo ihre Strenge, und um so mehr hintansetzen, als es bekannt ist, dass der reitzbare Italiener, um mit Mad. *Stael* zu reden, in seiner Oper bloss einen lebhaften vorübergehenden Genuss sucht, und wenn er ihn befriedigt gefunden, sich weder um dramatisches Interesse, um Wissenschaft oder Kunstregeln kümmert. Desshalb ist's begreiflich, dass weder Dichter noch Tonsetzer mit tiefen Forschungen sich befassen, und höchstens ihre Mühe daran wenden werden, ein frisches Blumenreich zu schaffen, aus dem sich jeder nach Belieben seine Lieblinge pflücken, und sich deren freuen kann. Treffender, wie irgendwo steht hier Göthes Wahlspruch:

Reich ist an Blumen die Flur, doch einige sind nur dem Auge (Ohre)
Andre dem Herzen nur schön — wähle dir Leser (Hörer) nun selbst.

Wunderliebliche Blüthen entzücken in dieser Oper oft das lüsterne Ohr; die reiche Gemüthlichkeit *R—s* strömt durch alle Scenen, der Ätherstrahl seines Genies zuckt überall, obwohl auch sie, so wie alle ihre Schwestern, als Kunstproducte betrachtet, von sehr ungleichen Werth sind, und der trivialen Stellen sowohl in Melodie als Harmonie so manche darbiethen. Ich will nun mit Nachstehenden — ohne mich in eine kritische Didaskalie einzulassen — eine unparteyische Aufzählung des Gelieferten und Geleisteten versuchen, alles ausgezeichnete Gute, und besonders das Schlechte mit Fleiss durchgehen, mit Belegen erweisen, und soviel es meine Kräfte erlauben, mit menschlicher Gerechtigkeit würdigen. Ich hege aber auch desswegen das Vertrauen, dass wahre Kunstfreunde dort, wo Resultate gezogen werden sollen, gleichweit entfernt vom Kakodämon der National-Secte, wie vom Schellengetön unberufener Korybenten der unparteyischen Stimme Gehör geben, und die seit einiger Zeit erscheinenden verschiedenartigen Urtheile befangener oder unkundiger Correspondenten aus dem gehörigen Gesichtspuncte zu beurtheilen verstehen werden.

Des Verständnisses der Musik wegen, erwähne ich in Kürze des geschichtlichen Drama's.

Die Tochter Carls XIII. von Schweden (*Fl. Bianchi*) *Cristina* (Sgra. *Morandi*) pflegt heimliche Liebe mit dem tapferen Feldherrn *Eduardo* (Sgr.

*) Hierbey die musikalische Beylage Nro. 5.

Cortesi); diess entdeckt sich gerade im Momente, als der König seine *Cristina* mit dem schottländischen Prinzen *Giacomo* (*Luc. Bianchi*) verloben will, durch den zweyjährigen *Gustavo*, welcher während der Versammlung des Hofes seiner Mutter *Cristina* von ungefähr in die Arme läuft. In höchster Bestürzung und Wuth ordnet der König ein strenges Tribunal unter seinem Vorsitz an, um den Verführer zu erkennen, und zu richten. *Eduard* wird sonach als der Schuldige mit *Cristina* und dem Kinde zum Tode verurtheilt. Vergebens erklärt der Schottländer, Cristinen auch als Mutter ehelichen zu wollen; *Cristina* weigert sich standhaft, und zieht den Tod mit ihrem Kinde und Geliebten vor. — Nun entsteht ein gefährlicher Aufruhr in den russischen Gefängnissen, der, wie der Dichter merken lässt, dem Reiche höchst gefährlich werden konnte, hätte nicht *Eduard*, durch seinen Capitän aus dem Gefängnisse befreyt, sich an die Spitze seiner Soldaten gestellt, den Thurm erobert, die Rebellen zu Paaren getrieben. Diess söhnt den König wieder aus, er gibt seine Einwilligung zur Vermählung mit seiner *Cristina*, und das Drama ist zu Ende. — Es ist kaum nöthig zu bemerken, dass das Buch trivial, die Charaktere schlecht gezeichnet, und zu einfärbig sind, die Knüpfung des Knotens eben so fade als die Auflösung erscheint etc.: aber *Rossini* wusste die matte Zeichnung durch frisches Colorit erträglich, und an so mancher Stelle wirklich interessant zu machen. Darum unmittelbar zur Hauptsache.

Der ruhige Einleitungssatz der *Ouverture* — der mit jenem der Schöpfung von Haydn vielleicht zu nahe verwandt ist — verkündet mit wenigen harmoniereichen Noten seinen seelenvollen Schöpfer, wenn er gleich im folgenden *Allegro* durch den Gebrauch pikanter Schärfen seinen musikalischen *haut-gout* fast bis zur *assa foetida* überwürzt hat. Zwey Hauptsätze, bey deren erstem (*A*) manche durchgehende Note etwas scharf und kraus klingt, sind in zwey Theilen rauschend durchgeführt; sie stimmten, ungeachtet sie nicht originell klangen, das Publicum zu stürmischen Beyfallsäusserungen. *Mich* beleidigten die Stürme und Gewitter, welche die Posaunen, besonders der Bass, der beym *Piano* meist vorlaut war, so unbarmherzig ausstiessen. Wenn diese Instrumente so gar oft dareinschmettern, so bringen sie am Ende keinen Effect hervor, und man müsste endlich — wie einst ein Recensent dafür hielt — um diesen herbeyzuführen, Canonen lösen.

Der erste Chor, und die zweyte Scene haben nichts Auszeichnenswerthes.

Die 3. Scene enthält ein fleissig gearbeitetes, effectvolles *Terzett* zwischen *Cristina*, *Carlo* und *Giacomo*, welches man mit Recht ein kleines Meisterstück nennen könnte. Ich hebe von mehreren Schönheiten, die ich zum Erweise des Gesagten anführen könnte, bloss das kurze und in der Folge so gut durchgeführte *Sujet* der *Cristina*: *Conjugal materno amore* (*B*) heraus.

Der Introductions-Chor des *Eduardo* (Sgr. *Cortesi*) ist ebenfalls schön, mahnt jedoch sehr an *Spontini's* Märsche, so wie der Chor „*o ritiro*" an den Eröffnungschor der Jahrszeiten (*C*).

Das darauffolgende Duett zwischen *Cristina* und *Eduardo*: *In quei soavi squardi*, ist entzückend schön, ich gebe einen Ausschnitt davon (*D*) auch des eigenthümlichen *Crescendo*-Effectes wegen, den das *Staccato* der Violinen vom leisesten pianissimo bis zum gewaltigen fortissimo und wieder abnehmend macht.

Der Chor *vieni al tempio* jedoch ist ein abgeschmacktes Plagiat eines Wiener-Walzers (*E*), und der Rest die Einleitung aus dem *Barbiere di Seviglia*.

Die darauffolgenden Scenen, worin das Pfand der geheimen Liebe *Gustavo* durch den König entdeckt wird, und ihn zu fast wahnsinniger Bestürzung bringt, sind meisterhaft, und auf Wirkung berechnet; die gefühlvolle *Morandi* wusste allenthalben tiefe Rührung zu erwecken, die bey den Worten: *In me tu vedi, o padre, una perfida figlia, io son sua madre* — unaufhaltsam Thränen hervorlocken konnte. Seit diesem Moment fängt die kunstvolle Haltung und Führung des Tenorpartes, so wie der Begleitung aller Nebenparte eigentlich an; diese Scene ist ohne Bedenken eines *Cimarosa* würdig; schöner, rührender und bezeichnender lässt sich die Natur nicht mehr nachahmen. Es ist aber auch gewiss, dass bey manchen Stellen Ähnlichkeiten mit der Musik jenes Heros sich kund gaben. Muss es aber den Vater, wenn er aus seinen lichten Höhen auf *R.* herabsieht, nicht eher beruhigen, als kränken, wenn dieser von dem *Seinigen* empfunden, viel empfunden, oft sein schönstes empfunden hat? Nimmt nicht jeder von andern an, wenn er auch seiner Vorbilder und Wohlthäter sich nicht im Einzelnen bestimmt bewusst wird. Waren denn jene Originale ohne Originale? Viele unbedingt classische Stellen des Finale könnte

ich hier, verböthe es nicht der Raum, zum Belege meiner Behauptung anführen.

Doch unverantwortlich bleibt es für R., dass er die Illusion — die bereits so mächtig die Herzen gefesselt, am Ende durch Trivialitäten und *Buffo*-Stücke so gewaltsam aufhebt, und mit einem Schlendrian enden konnte. Wie heterogen mit dem Vorigen klingt das auf alle Leidenschaften angepasste *Sujet* der *Cristina*: *Signor: deh moviti (F)*, welches gleich darauf *Carlo* auf den Ausdruck der höchsten Wuth: *Sgombrate o perfidi etc.* so wie die übrigen anwenden müssen.

Der erste Act endete in jeder Rücksicht geräuschvoll. *Rossini* wurde herausgestürmt.

(Der Beschluss folgt.)

Wiener-Bühnen.

K. K. Hoftheater am Kärnthnerthore.

Herr *Babnigg*, von Pesth, welcher schon früher als *Johann von Paris* mit Beyfall aufgetreten war, hat am 5. Juny den *Carl von Frankreich* in der Oper *Ruhm und Liebe* gegeben. Sein Gesang zeugt von einer guten Schule; auch entwickelte er in einer eingelegten Arie (dem Vernehmen nach von Capellmeister *Tuczek* in Pesth) eine unter den deutschen Tenoristen seltene Bravour, wofür er mit stürmischem Beyfall belohnt wurde, und die Arie wiederhohlen musste. Indessen wünschten wir, dass Herr *Babnigg* das *Cis*, dessen er sich gegen das Ende der Arie als Vorschlag bediente, für die Zukunft weglassen möchte.

Die Kunstfertigkeit dieses Sängers, so wie die Höhe seiner Stimme, eignen ihn vorzüglich zu dem Vortrage der neueren italienischen Tenorparthien, für welche derselbe gewiss eine brauchbare Acquisition seyn würde.

Die kaiserliche Hofcapelle unter Kaiser Carl VI.

Dem Sammler der Materialien zur Geschichte der vaterländischen Musik dürfte dieser kleine Beytrag, so unbedeutend er jedem Andern scheinen mag, vielleicht nicht ganz unwillkommen seyn. Auch zur Berichtigung des Gerberischen Tonkünstler-Lexicons könnten die von Nro. 1 bis 10 aufgeführten Tonkünstler dienen, obwohl man nebst ihren Nahmen, aus diesem Beytrage wenigstens, nichts Bestimmteres aufführen kann, als dass sie im Jahre 1730 bey der kaiserlichen Hofcapelle unter Kaiser Carl VI angestellet waren. Freylich sehr wenig! aber wie oft war Gerber selbst darauf beschränkt nicht mehr sagen zu können, als — „N. N. starb um das Jahr 1748" oder „soll um das Jahr 1721 gelebt haben.

In der *„Nachricht vom römisch kaiserlichen Hofe im Jahre 1730 von I. B. Küchelbäcker"*, welche zugleich eine Geschichte des Hauses Österreich und insbesondere der Stadt Wien umfasst, heisst es:

„Ob nun gleich die Besoldungen derer kaiserlichen Hofbedienten nicht sonderlich stark sind, so leidet dieses dennoch seine Ausnahme bey denen Virtuosen, welche allhier so reichlich belohnet werden, als irgendwo von einem grossen Potentaten geschehen kann: vornehmlich haben diejenige sehr starke und ansehnliche *Salaria*, so bey der kaiserlichen Hof-Capelle und Kammer-Musik engagirt sind. Die kaiserliche Hof-Capelle und Kammer-Musik kostet allein jährlich an die 200,000 fl., und bekommt mancher *Musicus*, *Cantatore* und *Cantatrice* vier, fünf bis 6000 fl. jährliche Besoldung.

Kaiserliche Hof- und Kammer-Musici.

Herr *Joh. Jos. Fuchs*, Hofcapellmeister.
- *Anton Caldara*, Vice-Capellmeister.

Compositori.

Herr *Carl Badia*.
- *Franz Conti*.
- *Jos. Porsile*.

Cantatrici.

Frau *Maria Anna Schulzinn* (1).
- - *Sconianzinn* (2).
- *Rosa Borosini* (3).
- *Anna Perroni* (4).
- *Lucrezia Panizza* (5).
- *M. A. Conti* (6).

Jungfer *Anna Barbara Rogenhoferinn* (7).
- *Maria Veronica Hilverdinginn* (8).

Concert-Meister.

Herr *Kilian Reinhart* (9).
- *Andreas Amiller Adj.* (10).

Sechs Sopranisten.
Sechs Altisten.
Acht Tenoristen.
Acht Bassisten.
Acht Organisten.
Zwey Theorbisten.
Ein Cymbalist.

Drey und zwanzig Violinisten.
Ein Gambiste.
Ein Lauteniste.
Sechs Violoncellisten.
Drey Violonisten.
Vier Posaunisten.
Fünf Fagottisten.
Fünf Hautboisten.
Ein Jägerhornist.
Sechs alte Hof- und Kammer- Musici- Jubilati.
Neun Musici Pensionisten.
Dreyzehn musikalische Trompeter.
Ein musikalischer Heer-Paucker.
Sechs musikalische Hof-Scholaren.
Zwey musikalische Copisten.
Zwey Instrument-Diener.
Drey Orgelmacher.
Drey Lautenmacher.

An den Herrn Redacteur der Wiener allgemeinen musikalischen Zeitung.

Haben Sie doch die Gewogenheit, mein Herr, Ihren sehr achtbaren Singmeister, dessen treffliche Denkzettel in wenig Worten so viele der allgemeinsten Beherzigung werthe Wahrheiten enthalten, zu bemerken: Es sey mit dem Wunsche, dass ein eben so verständiger und unerschütterlicher Reformator, wie *Gluck*, unter uns auftreten und uns im Fache dramatischer Musik wieder zu Verstande bringen möchte, noch nicht gethan, wenn er diesem neuen *Gluck* nicht auch eine *Académie royale de Musique*, die sichs zum Ruhme rechnet, durch seine Werke die Verbesserung des Geschmacks allmählig zu bewirken, und einen *Suard* und *Arnaud* wünscht, die mit Eifer und kenntnissvoller Überzeugung ihm helfen, „Das Gesumse der wilden Bienen" zum Schweigen zu bringen.

M i s c e l l e n.

Es ist eine erfreuliche Erscheinung, zu bemerken, wie die Tonkunst überhaupt, und insbesondere die Gesanglehre selbst in kleineren Provinzialorten des österr. Kaiserstaates almählig cultivirt werde. So hat seit 1. May d. J., Herr *Franz Ferd. Filipp* in der k. Kreisstadt *Iglau* einen Lehrcurs für Knaben und Mädchen eröffnet, worin ihnen der Singunterricht nach dem Schulbuche des hiesigen Domcapellmeisters, Herrn *Joseph Preindl* ertheilt, und welche Anstalt sich in Hinkunft auch auf die Instrumental-Musik erweitern wird; ein Unternehmen, dessen Gedeihen wir aus vollem Herzen wünschen, welchem in der Folgezeit nur Gutes entspriessen, das gewiss segenreiche Früchte bringen kann.

Literarische Anzeige.

Les dernières Variations (pour le Pianoforte) sur un thême de Mr. Jer. Payer, composées et dediées à Mr. Joseph Donner par l'Abbé Gelinek. Oeuv. 100; à Vienne chez Cappi e Diabelli. Preis 2 fl. W. W. 1 fl. C. M.

Diess letzte Werk des in diesem *Genre* mit Recht allgemein beliebten, und geschätzten Componisten zeichnet sich ebenfalls durch eine verständige Bearbeitung des Thema, so wie durch eine mannigfaltige Durchführung desselben rühmlichst aus. Unter den 8 Veränderungen, welche sämmtlich einem fertigen Clavierspieler Gelegenheit zur Entfaltung eines brillanten Vortrages darbiethen, verdient besonders die 2., worin das Thema von der rechten Hand *a due* unter einem laufenden Basse vorgetragen wird, die 5., welche durch zweckmässige Vertheilung von Schatten und Licht recht interessant gehalten ist, die 7., ein ausdrucksvolles Minore, endlich die effectreiche Schlussvariation sammt ihrem naiven *Coda* mit Auszeichnung erwähnt zu werden. Die Ausgabe ist elegant und correct.

A p h o r i s m e n.

Die würdigste Sprache, in welcher ein grosser Kopf zu den Menschen reden kann, sind seine Werke, mit welchen er stehen oder fallen muss.
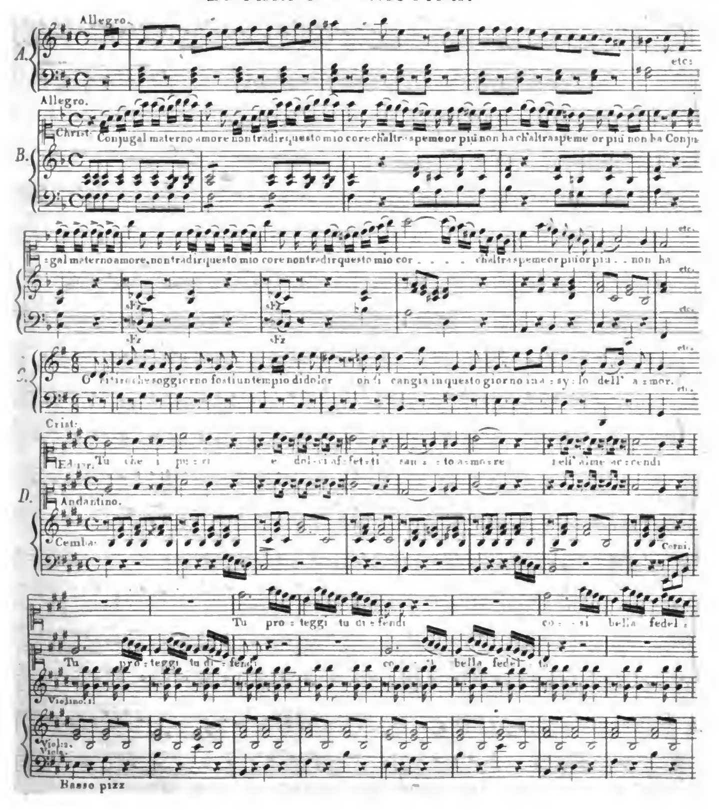
Um alle Schönheiten der Musik — in der Melodie und Harmonie — zu empfinden, darf man selbst nicht in grösster Unordnung seyn. Bloss eine ruhige Seele kann das Süsse der Tonkunst schmecken.
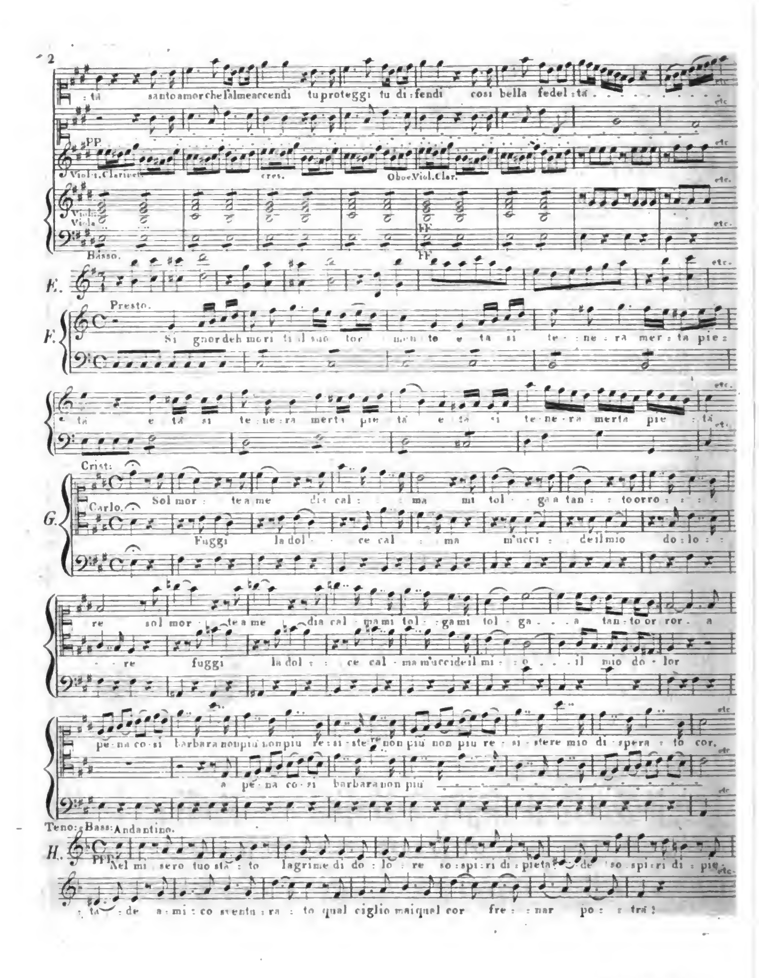
Wien, bey S. A. Steiner und Comp., Musikhändler.
Gedruckt bey Anton Strauss.

Beilage

zur Beurtheilung der Rossinischen Oper:

EDUARDO e CRISTINA.




ta santo amor che l'alme accendi tu proteggi tu di-fendi così bella fedel-tà etc.
PP
Viol: 1. Clariet:
cres.
Oboe Viol. Clar.
Viola
Viola
FF
Basso.
etc.
E.
FF
F.
Presto.
Signor deh mori ti il suo tor - men - to e ta si te - ne - ra mer - ta pie -
ta e ta si te - ne - ra merta pie - ta e ta si te - ne - ra merta pie - ta
Crist:
Carlo.
G.
Sol mor - te a me dia cal - ma mi tol - ga a tan - to orro -
Fuggi la dol - ce cal - ma m'ucci - de il mio do - lo -
re sol mor - te a me dia cal - ma mi tol - ga mi tol - ga - a tan - to or - ror a
re fuggi la dol - ce cal - ma m'uccide il mi - o - il mio do - lor
pe - na co - si barbara non più non più re - si - ste - re non più non più re - si - stere mio di - spera - to cor.
a pe - na co - si barbara non più
Teno: Bass: Andantino.
H.
PPP
Nel mi - sero tuo sta - to lagrime di do - lo - re so - spi - ri di - pie - ta de so - spi - ri di - pie -
ta de a - mi - co sventu - ra - to qual ciglio mai qual cor fre - nar po - trà
etc.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG,
mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat.

Den 19ten Juny — Nro. 49. — 1819.

Nähere Nachrichten
über
das Künstlerleben des am 9. März d. J. verstorbenen Compositeurs und Pädagogen,
Johann Evang. Fuss.

Johann Evang. Fuss, Tonsetzer und Musiklehrer zu Telna in Ungarn 1777 geboren, erhielt als Singerknabe den ersten Musik-Unterricht in *Baja*. Er zeigte schon damahls vorzügliche Talente, und eine ausserordentliche Liebe zu seiner Kunst. Als Jüngling widmete sich *F.* dem Schuldienste, und der in dieser Gegend damit verbundenen Kirchenmusik, und befriedigte zugleich den mächtigen Drang nach eigener Composition. Seine Arbeiten zeigten Anfangs mehr von einem selbstständigen Genius, der sich kühn und unbekümmert über *die* fesselnde Regel hinaussetzt; und nur allmählig lenkte *Fuss* in jene unerlässlichen Grundformen ein, ohne denen das wahrhaft Schöne nicht bestehen kann, weil nur in der innigsten Befreundung der *Freyheit* mit dem *Gesetz* das Geheimniss der Harmonie liegt.

Bekannt durch seine Geschicklichkeit, und vielseitige musikalische Brauchbarkeit wurde der Jüngling von Musikfreunden dieser Gegend häufig zu Musikproductionen aller Art gerufen, wodurch derselbe mit den neuesten und besten Compositionen bekannt wurde. Späterhin erhielt *F.* einen Ruf in das Stuhlweissenburger Comitat als Lehrer der Söhne eines Musikfreundes, dessen Haustheater, ihn zu verschiedenen grösseren und kleineren Instrumental- und Vocal-Compositionen veranlasste; die nahmhaften Productionen dieses Haustheaters und die der Orts-Kirche, machten den Jüngling auch schon früh mit dem mühsamen Geschäfte des Einstudierens, und der Direction eines Orchesters bekannt. Er zeigte dabey jene natürliche Einsicht in die Forderungen wahrer Kunst, die auch den Mann würden geehrt haben.

Obschon sich *F.* vorzüglich seiner Kunst widmete, so versäumte er doch keineswegs seine Ausbildung als Mensch und Bürger, denn schon als Jüngling hatte er sich den Grundsatz tief eingeprägt, dass nur der würdige Mensch ein würdiger Künstler seyn könne.

Ohne die Begünstigung eines Beschützers, durch mühsamen Unterricht der Jugend sich selbst unterstützend, kam *F.* späterhin ebenfalls als Musiklehrer in ein Privathaus nach Pressburg. Er componirte daselbst *Pyramus und Thisbe*, Melodram in einem Aufzuge, das auch im städtischen Theater allda mit allgemeiner Würdigung aufgeführt wurde. Mit unablässigem Fleisse studierte *F.* in dieser Periode die besten theoretischen Musikwerke, und classische Partituren; übte sich unaufhörlich in der Composition, und kam endlich, bereits in das Mannesalter vorgerückt, nach Wien, wo er alsogleich als Schüler des verewigten Albrechtsberger seiner ferneren Kunstbildung mit einem Fleisse, und mit solch glücklichem Erfolge oblag, dass ihn dieser würdige Greis für seinen liebsten und besten Schüler erklärte, und ihn bis an seinen Tod bey jeder Gelegenheit mit Liebe und freundschaftlichem Vertrauen auszeichnete.

Eine nähere Bekanntschaft mit Haydn erwarb *F.* die Achtung dieses grossen Künstlers, der selbst die Partitur des erwähnten Melodrams an seinem Clavier durchspielte, den jungen Mann mit Beyfall und dem Versprechen ehrte, bey der Generalprobe, dieses damahls an die Bühne an der Wien verkauften Melodrams, selbst zu erscheinen, um, wie sich Haydn ausdrückte, dem würdigen, aber noch unbekannten jungen Künstler, durch seine Gegenwart im Orchester Achtung zu verschaffen. Diese glücklich begonnene, von Achtung und Beyfall begleitete Künstler-Bahn, unterbrach *F.* selbst, von dem frommen Gefühle beseelet, durch bestimmte jährliche Einkünften sich die Gewissheit zu verschaffen, seine

arme Mutter unterstützen zu können. In dieser Absicht entsagte der fromme Sohn mit der edelsten Resignation dem seiner Kunst vortheilhaften Aufenthalt in Wien, und seiner schon gemachten Verbindungen; und ging mit Contract an seinen vorigen Platz nach Pressburg zurück.

(Der Beschluss folgt.)

Correspondenz-Nachrichten.

Ueber I. Rossini's neueste Oper: „Eduardo e Cristina.)"*

Venedig, den 12. May 1819.

(Beschluss.)

Mit dem zweyten Acte beginnt ein heiterer blumenreicher Frühling, der nur selten durch Gewöhnliches oder durch Sünden gegen den heiligen Geist der Kunst getrübt wird. Die 4 ersten Scenen übergehe ich als minder wichtig, und beginne mit dem ersten Duett: *Ah qual orror* zwischen *Carlo* und *Cristina*, das jedoch, so schön es immer an seiner ursprünglichen Stelle gewesen seyn mag, hier der gepressten und psychologisch anders zu deutenden Worte wegen, für den aufmerksamen Denker etwas anstössig wird; nur nehme ich die mit dem Chore vereinte *Stretta*: *Sol morte mi dia* (*G*) aus, die wieder unter das entzückendste, glücklichste und Wahrste gehört, was je in der Oper gegeben worden ist. Die Tonart und Imitation gut aus der Natur empfunden, reisst mit Gewalt zur Täuschung hin; welcher Sterbliche, dessen Herz nicht mit Horazens dreyfachem Erz verpanzert ist, kann *hier* ungerührt bleiben? *Rossini* mit einem so glücklichen Auge ausgestattet, der lebendigen Natur gleichsam bis auf ihr innerstes Leben hineinzublicken, wusste dieses Gemählde von beyderseitigem Schmerz und Verzweiflung so unendlich richtig zu geben, dass man des Mitgefühls sich gar nicht erwehren kann.

Die 10. Scene enthält einen, meines Erachtens im echt Gluck'schen Geiste geschriebenen Chor: *Nel misero tuo Stato*: (*H*) in welchem einige Freunde des im Gefängnisse schmachtenden *Eduardo*, dessen Schicksal beklagen. Die Idee, *Violinen*, *Violoncelle* und *Fagotte* im *Unisono*, und leisesten *Pianiss.* das Motiv des Chors vortragen, dann sich mit demselben vereint fortbewegen zu lassen, bis bey dem Ausrufe des ganzen Haufens: *Miratelo — o terror* das volle Orchester im höchsten Fortissimo eintritt, ist um so glücklicher, da jeder Gedanke zwanglos, wie in einer wohlgeordneten Rede aus dem andern fliesst, nichts Zweckloses, nichts Fremdartiges darin steckt, durchaus Alles in einem Gusse und dabey schön melodisch ist.

Unmittelbar darauf folgt die rührende Scene *Eduards*, worin er das Schicksal seiner Geliebten und des Sohnes dem Himmel empfiehlt, und sich mit Standhaftigkeit zum Tode bereitet. Ach wie innig spricht er im *Adagio*: *La pietà, che in sen serbate* seine Freunde an, um für die Gegenstände seiner Liebe Gnade bey dem Herrn zu erflehen. Darin glaubte ich ein wahrhaft poetisches Gemüth an den Componisten zu entdecken; klagende Liebe mit tröstender Hoffnung drückt sich so unendlich natürlich aus, die flehende Melodie geht so innig durchs Herz, dass man mit Lust eine Thränenperle hingibt. Und wie stärkend ist nicht das kurz darauffolgende mit dem Chore begleitete innige *Rondo*: *Come rinascere.* (*I*) Die leichte, sonore, frische, liebliche Natur erquickt wieder ganz besonders wohlthuend.

Auch die nächste Scene der *Cristina* (im Thurme ruhend, träumend und erwachend) ist im wahren Sinne classisch; ich müsste nur *Alles* aufschreiben, wenn ich des Vortrefflichen erwähnen wollte. Hier nur die Stelle nach dem Kanonenschusse, den sie für das Todes-Signal ihres Geliebten hält, wie einfach und herzeindringend (*K*)!

Endlich als der durch seine Freunde befreyte *Eduard* an der Spitze seiner Soldaten in den Thurm eindringt, ihn erobert, seine Geliebte aufsucht und findet, entfaltet sich noch eine schöne Scene (*L*), welche der schönen Behandlung wegen, hier vorzugsweise Erwähnung verdient; die Stelle der *Cristina* nähmlich, wo es heisst:

Ciòche tu brami io bramo
Noi non abbiamo che un core,

wird nähmlich von *Eduard* bey *io bramo*, und bey *un core* im *Unisono* aufgenommen und verstärkt, und am Ende durch die entgegengesetzte Bewegung und Sexten so schön secundirt, dass der Eindruck wirklich magisch wirkt, und jeden Abend Enthusiasm erweckt. Das übrige im *Finale* des 2. Actes ist mit schwacher und flüchtiger Hand geschrieben, und verdient nicht mehr erwähnt zu werden.

Sgra. *Morandi* ist noch immer unter die vorzugsweise guten Sängerinnen zu rechnen. Ihre Stim-

*) Hierbey die musikalische Beylage Nro. 6.

me ist freylich durch das Vorrücken der Jahre zurückgegangen. Doch weiss die Künstlerinn diesen Mangel durch musikalische Gewandtheit noch sehr gut zu verhüllen. Sie überwindet mit etwas dünner magerer Stimme viele Schwierigkeiten; ihr Gesang ist tief empfunden, ihr Spiel noch immer hinreissend, voll Natur, Leben und Feinheit.

Sgra. *Cortesi*, ein 17jähriges Mädchen, Schülerinn des braven *Maestro Baglioni*, versuchte ihre Talente zum ersten Mahle auf den Scenen. Eine äusserst zarte Sängerinn der Liebe im Schosse der Grazien gebildet; ihr Brustorgan braucht jedoch noch viele Übung, um, wo möglich, die metallische Kraft zu erlangen, welche für die Wirkung von der Bühne herab unentbehrlich ist. *Porpora* pflegte zu sagen: Zu einem guten Sänger gehören hundert Eigenschaften; neun und neunzig rechne ich zur Stimme allein, und die hundertste nenne ich Theorie. In dieser tiefen, auf Erfahrung gegründeten Bemerkung, liegt der Massstab und das Prognostikon für das künftige Glück dieser Sängerinn.

El. Bianchi hatte diessmahl mit furchtbaren Hindernissen zu kämpfen; *R.* scheint auf dessen Individualität gar keine Rücksicht genommen zu haben. Halsbrechende Schwierigkeiten meist in den höchsten Regionen der Tenorstimme liegend, und der monotone Charakter seines Partes, nach welchem er immer Schmerz, Wuth und Verzweiflung auszudrücken hat, lassen ihm wenig Feld zur eigentlich melodischen Entfaltung übrig. Auch war er selten ganz bey Stimme, und hat den unangenehmen Fehler, seinen Ton im Anfange um eine starke Schwebung zu tief anzusetzen, und dann bis zur rechten Intonation aufzusteigen, ein Fehler, der von nicht richtigem Ansetzen des Athems entstehen mag, indem er nicht gleich Anfangs den Athem hinter die Stimme zu bringen sucht.

L. Bianchi (*Bass*) sang das Wenige, was ihm beschert war, die Chöre gingen ohne Fehler, jener: *Nel misero tuo stato* vortrefflich. Das Orchester unter Leitung des *Da Ponte*, that ebenfalls seine Schuldigkeit.

Rossini wurde jedes Mahl mit Beyfallsstürmen überhäuft, und den 3. Abend d. i. den letzten seiner Direction am Clavier, mit Gedichten, Tauben und tausendfältig schallenden *Evviva's* beehrt. Tags darauf reisete er über Bologna nach Neapel.

Wiener-Bühnen.

K. K. Hoftheater am Kärnthnerthore.

Herr *Stümer*, dessen Gastspiele wegen Unpässlichkeit desselben seit längerer Zeit unterbrochen waren, betrat am 13. Juny als *Joseph* zum ersten Mahle wieder die Bühne. Ungeachtet er noch nicht ganz bey Stimme zu seyn schien, sang er dennoch gut. Sein Spiel hingegen war vortrefflich, und liess nichts zu wünschen übrig. In Gesangrollen, die zugleich einen Schauspieler erfordern, kann Herrn *St.* der Beyfall nie entgehen.

Am 15. Juny hat Dlle. *Betty Vio*, bisheriges Mitglied des Theaters an der Wien, und nunmehr bey der k. k. Hofoper engagirt, als *Zerline* im *Don Juan* zum ersten Mahle debütirt, und wurde nicht nur bey ihrem Erscheinen, sondern auch während der Vorstellung mit dem rauschendsten Beyfalle beehrt, den sie auch sowohl durch ihren zarten Gesang, als durch ihr niedliches Spiel verdiente. Herr *Siebert* gab den *Leporello*. Wenn es in dieser Rolle bloss auf *Gesang* ankäme, so würde uns Herr *S.* befriedigt haben; allein dieser Part erfordert auch *Spiel*, und dazu hat Herr *S.* zu wenig Humor. Überdiess muss jeglicher *Leporello* die Vergleichung mit unserm trefflichen *Weinmüller* aushalten, welches allerdings eine fatale Sache ist. Mad *Campi* feyerte wieder einen Triumph, so wie Herr *Forti* an diesen Abend besonders schön sang. Mad. *Lembert*, welche die *Elvira* sehr verdienstlich gab, wurde von einigen Unartigen wegen eines einzigen misslungenen Tones bezischt, erhielt aber dafür von dem gerechten Publicum die glänzendste Satisfaction, die es für eine solche *Indiscretion* geben kann. Kaum hatten sich die Zischer vernehmen lassen, so entstand ein wüthendes Händeklatschen, Mad. *L.* musste ihre Arie wiederhohlen, und ward auch dann noch, so wie bey ihrem Abgange mit Beyfall überschüttet. Der Chor war, wie gewöhnlich, vortrefflich, so wie im ersten Acte das Orchester. Im zweyten Acte war dasselbe — *nicht* vortrefflich.

Im *Theater an der Wien* ging ein locales Lustspiel mit Gesang, des Nahmens: *Die Geschwister vom Lande*, mit Musik von Herrn *Franz Roser*, drey Mahl über die Bühne, ist aber nunmehr allem Anschein nach mit Tod abgegangen. Die Ursache mag wohl nicht allein in der ganz absonderlichen Langweiligkeit des Stückes, sondern auch hierin liegen, dass man nun einmahl auf *diesem* Theater, dem wir,

besonders in Hinsicht auf Musik, so herrliche Genüsse verdanken, keine Localstücke sehen will. Wirklich hat sich seit *Pumpernickel* kein Stück dieser Gattung eines *dauernden* Beyfalles zu erfreuen gehabt.

Glücklicher war das *Theater in der Leopoldstadt* mit einem neuen *komischen Zauberspiele* betitelt: *Der Berggeist* oder: Die *drey Wünsche* von Herrn *Gleich*, wozu Herr *Drechsler*, Capellmeister und öffentlicher Lehrer der Harmonie, die Musik gesetzt, welche zu dem grossen Beyfalle, den dieses Zauberstück erhielt, das meiste beygetragen hat. Für besonders gelungen halten wir sämmtliche Tanzstücke, dann den vierstimmigen Gesang der Mohren und das Duett im zweyten Acte. Letzteres würde noch mehr gefallen haben, hätte die Natur Herrn *Raymund*, welcher übrigens unübertrefflich spielte, mit einer besseren Stimme begabt.

Musikalischer Anzeiger.

Wien, bey S. A. Steiner und Comp., Musikhändler.
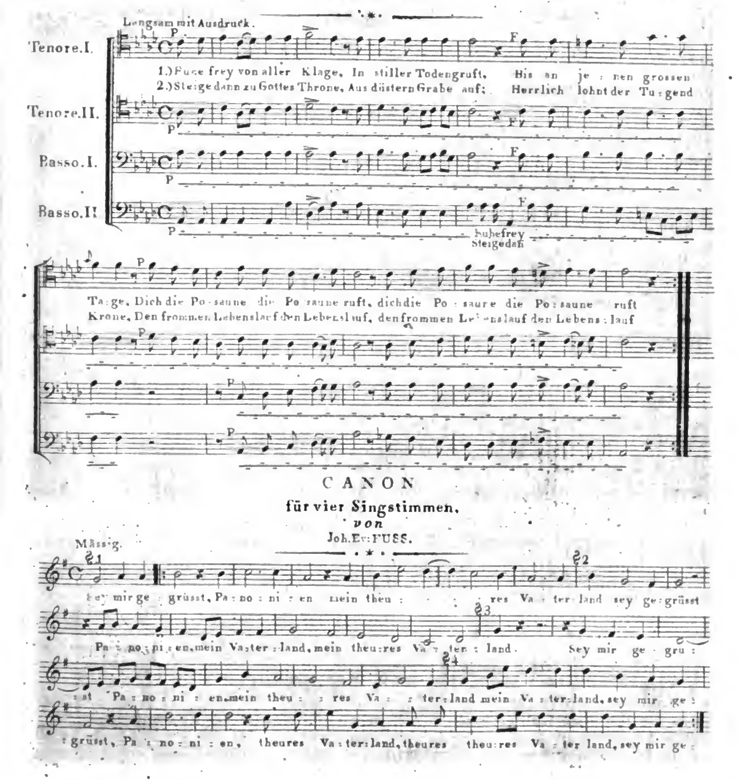
Gedruckt bey Anton Strauss.
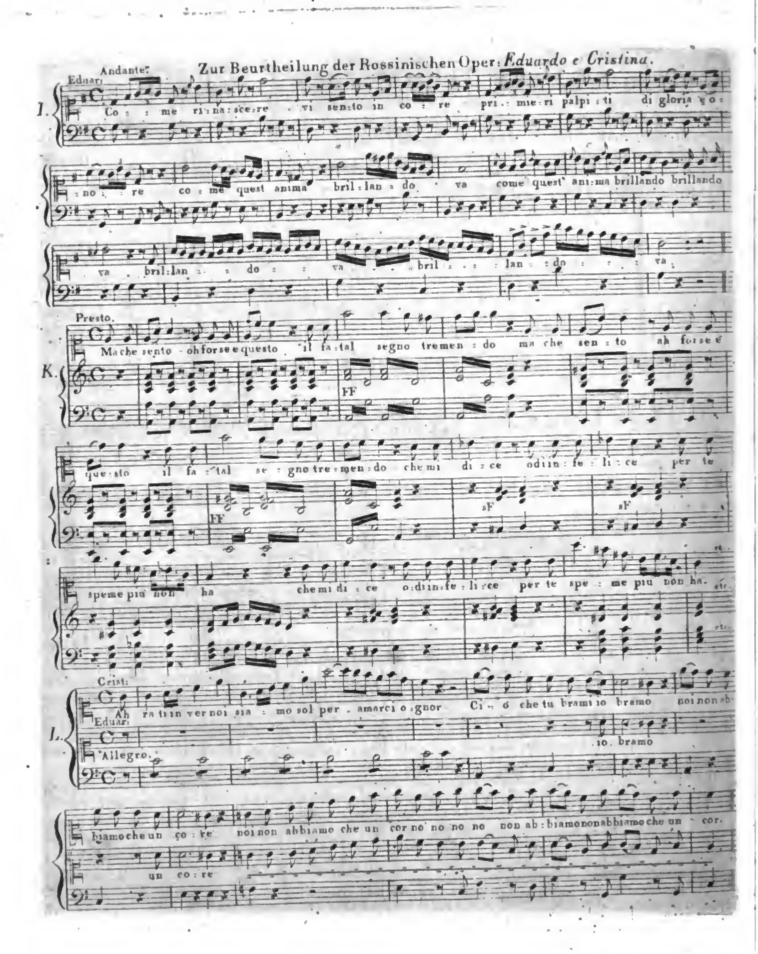
LEICHENGESANG

für vier Männerstimmen,

von

Joh:Ev: FUSS.




Zur Beurtheilung der Rossinischen Oper: Eduardo e Cristina.
Andante.
Eduar.
I.
Co: me ri: na: sce: re vi sento in co: re pri: mie: ri palpi: ti di gloria e o: no: re co: me quest anima bril: lan: do va come quest' ani: ma brillando brillando va bril: lan: do va bril: lan: do va.
Presto.
Ma che sento - oh forse e questo il fa: tal segno tremen: do ma che sen: to ah forse è questo il fa: tal se: gno tre: men: do che mi di: ce odi in: fe: li: ce per te speme piu non ha che mi di: ce o: di in: fe: li: ce per te spe: me piu non ha. etc.
K.
FF
sF
etc.
Crist.
L.
Ah ra tu in ver noi sia: mo sol per amarci o: gnor Ci: ò che tu brami io bramo noi non ab: biamo che un co: re noi non abbiamo che un cor no no no no non ab: biamo non abbiamo che un cor.
Eduar.
io bramo
un co: re
Allegro.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG,
mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat.

Den 23ten Juny | Nro. 50. | 1819.

Nähere Nachrichten
über
das Künstlerleben des am 9. März d. J. verstorbenen Compositeurs und Pädagogen,
Johann Evang. Fuss.
(Beschluss.)

Er schrieb daselbst nebst mehreren Instrumental- und Vocal-Compositionen, die bey seiner Rückkehr nach Wien an das Theater an der Wien verkaufte Oper: *Watwort*; dann die mit allem Beyfall aufgenommene Musik zu einer in Ofen zur Nahmensfeyer des Erzherzogs Joseph, Ungarns Palatin 1806 von Herrschaften im Landhaus-Saale aufgeführten ernsten pantomimischen Vorstellung; ferner componirte er eine Cantate zur Nahmensfeyer Herrn *Heinrich Klein's* (Lehrer der Tonkunst an der Musikschule in Pressburg, und Mitglied der königl. schwedisch-musikalischen Academie) welche in der Musikschule allda unter der Direction des Seligen ebenfalls mit allem Beyfalle aufgeführt wurde.

Nach vier Jahren kam *Fuss* nach Wien zurück, erneuerte seine alten Kunstverbindungen, knüpfte neue an, kam mit der ihm schon früher bekannten Redaction der Leipziger musikalischen Zeitung in näheren Zusammenhang. In dieser wird unsers Fuss ehrenvoll erwähnt, auch findet man in selber einige kleinere Compositionen von ihm als Beylage aufgenommen. Die Verlagshandlung derselben Zeitung legte auch mehrere Compositionen dieses würdigen Künstlers auf, (die *Ouverture* zum Melodrame *Isacc*, für das Orchester, und eine original für das *Pianoforte* componirte *Ouverture*, verdient vorzüglich bemerkt zu werden), die letzte war von *Fuss* für die Schülerinnen des geschätzten Fräulein *Paradies* geschrieben, und in den gewöhnlichen Fasten-Concerten dieser Künstlerinn mit allem Beyfalle wiederhohlt aufgeführt, nachher aber von erwähnter Verlagshandlung fürs ganze Orchester verlangt, der Author leistete diesem Begehren Genüge, indem er diese *Ouverture* ganz instrumentirt unter der Benennung *zur Braut von Messina* überschickte.

Noch einmahl kehrte *F.* nach Pressburg zurück, und übernahm auf vielfältiges Verlangen die Capellmeister-Stelle bey dem städtischen Theater, in welchem Amte er durch seine Thätigkeit und kunstverständige Leitung die Winter-Monathe hindurch es dahin brachte, dass frühere beynahe ganz durchgefallene Vorstellungen vorzüglicher Opern, von den nähmlichen Individuen unter seiner Leitung gegeben mit allgemeinem Beyfalle aufgenommen wurden. In dem folgenden Sommer ging *F.* nach Wien zurück, wo er in Verbindung mit in- und ausländischen Musikhandlungen Instrumental- und Gesang-Compositionen, aber nur sparsam herausgab, indem es diesem höchst bescheidenen Künstler nicht darum zu thun war, eine grosse Anzahl Werke, sondern vielmehr wenige, aber gediegene Arbeiten zu liefern.

Auch pflegte der wackre Mann, von niedrigem Eigennutz und unbescheidener Zudränglichkeit gleichweit entfernt, bey den Dedicationen seiner Werke immer nur die Aufmunterung aufkeimender Kunsttalente, oder die Erkenntlichkeit für die ihm und seiner Kunst bezeigte Achtung vor Augen zu haben. Für die Kirche schrieb *F.* ausser einer Pastoral-Messe, und mehreren Offertorien, noch verschiedene andere Singstücke mit und ohne Begleitung. Kurz vor seiner Krankheit fing er eine grosse Messe zu componieren an, die aber leider nur bis zum Credo ganz bearbeitet ist.

Seine theatralischen Arbeiten, deren Aufführung durch mancherley äussere Hindernisse unterblieben, sind nur zum Theil bekannt.

Ausser dem schon erwähnten Melodram *Isacc*, und der Oper *Watwort*, lieferte *Fuss* noch mehrere Arbeiten für die Theater-Directionen. Diese Compositionen sind in chronologischer Ordnung folgende: *Isacc* Melodram mit Arien und Chören, wiederhohlt

mit allgemeinem Beyfall in Wien, im Leopoldstädter- und im Ofner-Theater gegeben. — *Judith* originell als Melodram für dasselbe Theater bearbeitet, aber bey Übertragung dieses Stückes an das Theater an der Wien auf Verlangen der Direction dieser Bühne, von dem Author mit vielen neu hierzu componirten Musik-Stücken versehen, als Oper aber wegen Unbrauchbarkeit eines hierzu nöthigen beschädigtem Beleuchtungs-Aparate, auf dieser Bühne nur zweymahl, und auf der Linzer- und Pressburger-Bühne in ihrer originellen Gestalt, als Melodram mit allem Beyfalle wiederhohlt im städtischen Theater zu Pest gegeben. — Der *Käfig*, Operette, in Wien im Leopoldstädter-Theater mit allem Beyfall, und später bey Gelegenheit eines Debütes im Theater an der Wien gegeben. — *Jacob* und *Rachel*, Oper, wegen neu eintretenden polizeylichen Verordnungen nicht zur Aufführung gebracht. — *Pandorens Büchse*, Parodie, in Wien im Leopoldstädter-Theater wiederhohlt mit Beyfall gegeben, aber auch in diesen beyden Compositions-Gattungen wurde *F.* mit dem Beyfall echter Künstler und Kenner belohnt, welchen auch alle gebildeten Menschen den Producten dieses geachteten Componisten zollten, deren Charakteristik, Ausdruck und Annehmlichkeit, dem Endzwecke immer entsprechend auf das Herz jedes Empfänglichen unfehlbar wirkten.

Im Jahre 1813 begann dieser fleissige Compositeur, durch dringende theatralische Arbeiten geschwächt zu kränkeln; eine durch unglückliche Cur zurückgetretene Haut-Krankheit vermehrte die Leiden, und mehrere darauf folgende ebenfalls theatralische Arbeiten verursachten *F.* in der Folge auch Hämorrhoidal-Zufälle.

Im Frühjahre 1817 kam *F.* in sein Vaterland zurück, um in den Armen eines geliebten Bruders und eines vieljährigen innigen Freundes durch die Ofner-Bäder zu genesen, das auch einiger Massen bewerkstelliget wurde. Gegen Ende Februar des heurigen Jahres litt *F.* an rhevmatischen Zufällen, von denen er ebenfalls in soweit genesen, dass am 4. März schon vom ersten Ausgange bey nächstfolgenden schönen Tagen die Rede war; allein der Genuss einer den Umständen nicht angemessenen Speise, die Fortsetzung der Composition der erwähnten Missa und ein zu lang anhaltendes Clavierspiel, am 5., hatten ihn in der darauffolgenden Nacht Zufälle verursacht, welche eine tödtliche Krankheit unvermeidlich vermuthen liessen. Leider äusserte sich diese auch trotz aller ärztlichen Hülfe und angewandten Pflege als Nervenfieber, dessen Heftigkeit ihn am 9. früh Morgens dahin raffte.

Der Leichnam wurde am 10. Abends unter allgemeiner Theilnahme und Begleitung, besonders der Pester und Ofner Kunstverwandten, auf einem vierspännigen Trauerwagen, neben welchem zu beyden Seiten in Schwarz gekleidete Präceptoren der Ofner Schulen, als Kunstjünger, Wachsfackeln trugen, unter Voraustretung der Geistlichkeit und des einsegnenden Probstes der königl. Burgpfarr aus der Wohnung des Verewigten, bis zum Burgthor der Festung geführt, von wo aus nach erhaltener Einsegnung den ferneren Leichenzug die Geistlichkeit der Katharinen-Pfarre, bey welcher der Bruder des Verstorbenen Regens-Chori ist, bis zur zweyten Einsegnung, und endlichen Beerdigung auf dem zur letzten Pfarr gehörigen Gottesacker vortrat. Am 11. wurden in eben dieser Pfarr die Exequien abgehalten, wobey das grosse Requiem *Albrechtsbergers*, des Verblichenenn würdigen Lehrers, aufgeführt wurde.

Die Kunst verlor an *Fuss* einen Meister; die Kunstgenossen ein verständiges, gerechtes, von allem Künstler-Neide weit entferntes Dienstfertiges Mitglied; die Menschheit einen strengsittlichen, rechtschaffenen, wissentschaftlich gebildeten, für alles Gute wirksamen Mann; seine Freunde ein zärtliches Herz; und sein hoffnungsvoller dreyzehnjähriger Neffe steht nun einsam da, und bitter getäuscht in der schönen Aussicht von seinem Oheim und Meister selbst, einst in die musikalische Welt eingeführt zu werden.

Über dem Grabhügel ward dem für die Kunst zu frühe Verstorbenen, nach seiner zu einem anderen Zwecke verfertigten eigenhändigen Zeichnung, ein Denkmahl aus Stein errichtet, mit folgender Inschrift: „*Amico optimo. Joanni Evang. Fuss Hungaro* „*Tolnensi. Viro Ingenio et Cultura Nobili. Magistro Ar*„*tis Musicæ Celebri. 7ma Idas Mart.* 1819 *decesso. I. K.* „*pio Animo posuit.*" Auf das Postament der auf dem Denkmahl stehenden Lyra aber wurden zwey zu Gedächtniss-Billeten von dem Seligen componirte Kleinigkeiten auf die Worte: *Vergiess mein nicht*, und: *Ruhe sanft*, eingegraben.

Moscheles in Grätz.

Dieser im In- und Auslande rühmlichst bekannte Tonkünstler und Tonsetzer gab am 14. Juny im ständischen Theater grosses Concert. Der hiesige Musikverein zeichnete denselben durch sein Mitwirken im Orchester aus. Vor und nach *Rode*, der im Jahre 1812 die Grätzer zur Bewunderung hinriss, erfreute sich kein fremder Tonkünstler eines so zahlreichen Auditoriums, wie Herr *Moscheles*.

Nach dem vorausgegebenen Lustspiele: *Abneigung aus Liebe*, von *Castelli*, hörten wir die Ouverture aus dem Ballete: *die Portraits* von der Composition des Herrn *Moscheles*. Der innere Gehalt derselben ist in der Residenz zu sehr gewürdiget worden, als dass es einer neuerlichen Schilderung desselben bedürfte. Ref. erzählt bloss, dass diese Ouverture hier ungemein angesprochen hat. Hierauf spielte Herr *Moscheles* eine von ihm componirte *Concert-Polonaise* in *E-b*. Wir waren entzückt durch seinen seelenvollen, begeisternden Vortrag. Dadurch beweiset er, dass er für Polyhymniens Dienst *geboren* sey. Wir waren in Staunen versunken, als wir denselben die schwierigsten Passagen mit bewundernswerther Ruhe ausführend erblickten. Diese hohe Kunstfertigkeit ist das Resultat einer zweckdienlichen, rastlosen Übung. Die Instrumentirung der Polonaise ist sehr originell und ganz darnach eingerichtet, die Clavierparthie in das brillanteste Licht zu setzen. — Herr *Cornet* sang die in Wien so beliebte Rossinische Arie aus Othello vom Lieben und Betrüben. Ungeachtet der darin so häufig vorkommenden Wiederhohlungen wurde dieses Gesangstück mit lebhaftem Beyfalle aufgenommen.

Zum Beschlusse spielte der Herr Concertgeber nach kurzem Præludium die von ihm componirten Variationen über den *Alexander*-Marsch. In diesem Tonstücke bewies sich derselbe als vollendeten, unübertrefflichen Clavierspieler. Er ward nach jeder Variation mit den lautesten Beyfallsbezeigungen überhäuft.

Dem Orchester, welches den grossen Künstler so trefflich unterstützte, gebührt besondere Auszeichnung.

Herr *Moscheles* wird dem Vernehmen zufolge, am 17. Juny im ständ. Theater das zweyte Concert geben und sicherlich so viele Zuhörer haben, als es der Raum erlaubt. *Anselm.*

Ein Beytrag zu Gerbers Tonkünstler-Lexicon.

Ulbrich (Maximilian), geboren in Wien um das Jahr 1752. Sein Vater *Anton Ignaz* war unter der Kaiserinn *Elisabeth*, k. k. Hoftrombonist, und unter *Maria Theresia I.* Hof-Basssänger.

Unser Maximilian wurde in Wien in dem Seminarium der Jesuiten erzogen, und erhielt von Wagenseil sowohl im Generalbasse als auch in der Composition den ersten Unterricht. Nach vollendeten Studien übernahm *Reitter* die fernere Ausbildung seines musikalischen Talentes, von welcher Zeit sich seine besondere Lust und Vorliebe für den Kirchenstyl herschreibt, dem er aber schon mehr im Geiste seiner Zeit und mit grösserer Veredlung des Geschmacks huldigte. Seine Symphonien wurden in den damahls berühmten Concerten des k. k. Landrechts Vice-Präsidenten *Bernhard von Kees* immer mit Beyfall aufgeführt. Abwechselnd erschienen nun von ihm: Messen, Symphonien, Graduale, Salve Regina, Lytaneyen, Te Deum, Divertimenti für's Clavier etc. Von seinen Kirchen-Compositionen wurden viele und oft in der Stiftskirche zu Klosterneuburg aufgeführet. Er selbst spielte das Clavier ziemlich fertig, und Kaiser Joseph II. liess ihn an den Privat-Musiken bey Hofe Theil nehmen. Späterhin schrieb er die Opern: *Frühling und Liebe* und den *blauen Schmetterling*, welche im k. k. Hoftheater aufgeführet wurden, dann das grosse Oratorium: *Die Israeliten in der Wüste*. Er starb als jubilirter nied. österr. ständischer Buchhalter am 14. September 1814. Von seinen vielen Compositionen ist meines Wissens keine im Stiche herausgekommen, und leider! sind diese seine Compositionen so sehr zerstreut, dass er in seiner letztern Lebenszeit, in welcher eine ausserordentliche Entkräftung seinen Musiksinn beynahe ganz abgestumpft hatte, das Wenigste, ja nicht einmahl ein Verzeichniss davon aufweisen konnte. Doch werden mehrere seiner Kirchen-Compositionen in einigen Klöstern des Wiener Kirchensprengels sorgfältig aufbewahrt. Er war unter die vorzüglichsten Dilletanten seiner Zeit zu zählen, und jeder seiner Zeitgenossen denkt mit dankbarer Würdigung seiner bedeutenden Verdienste um die vaterländische Musik.

Literarische Anzeigen.

Sonate in *D*, für das Pianoforte m. Begl. einer Violine (oder Flöte) von *A. Gyrowetz*, 61. Werk. Wien, bey *S. A. Steiner und Comp.* Preis 3 fl. W. W.

Des geschätzten Herrn Verfassers gefällige, melodiöse und fliessende Schreibart im Allgemeinen ist bekannt, und der Stämpel aller seiner Werke. So auch hier. Wer Gefühl für das einfach Wahre hat, sich erheitern und vergnügen will, und nicht gerade auf Besiegung herkulischer Schwierigkeiten ausgeht, wird hierin volle Befriedigung finden.

Allgemeiner musikalischer Katechismus, oder kurzer Inbegriff der allgem. Musiklehre, zum Behufe der Musiklehrer und ihrer Zöglinge, von *J. H. Knecht*. Wien, bey *S. A. Steiner und Comp.* Preis 2 fl. W. W.

Des Verfassers allgemein gewürdigte theoretische Kenntnisse, bürgen für den innern Werth, und den ausgearbeiteten Nutzen dieses nicht genug zu empfehlenden Werkchens, welches in einer aus dem Titel hervorgehenden Form mittelst Frag- und Antworten mit möglichster Kürze und Verständlichkeit die gesammten Elementargrundsätze der Tonkunst in sich begreift, und den Lehrer in den Stand setzt, seine Zöglinge auf eine beynahe spielende und dennoch sehr gründliche Weise mit allen nöthigen Vorkenntnissen auszurüsten, und somit für ihre zukünftige musikalische Ausbildung ein unzerstöhrbares Fundament zu legen.

Kirchen-Musik.

Freytag den 25. d. M., punct 10 Uhr, wird in der k. k. Hofpfarrkirche zu St. Augustin,

das Requiem von Cherubini,

unter der Leitung des Herrn *Gebauer* aufgeführt.

Musikalischer Anzeiger.

Neue Musikalien,

welche bey verschiedenen Verlegern erschienen, und bey *S. A. Steiner und Comp.* in Wien am Graben Nro. 612, im Paternostergässchen zu haben sind:

Bochsa, N. C. 3 Fantaisies en Duo p. l. Pianoforte et Clarinette ou Violon, Nro. 1. (Leipzig) in C. M. 1. fl.

Schneider, J. J. 12 Airs ou Morceaux choises arr. en Duos p. 2 Cors, Oeuv. 3. (Leipzig) in C. M. 45 kr.

Gabler, C. A. Die Spinnerinn. Alla Polacca p. l. Pianof. à 4 mains, Oeuv. 43. (Leipzig) in C. M. 45.

——— Andante av. 9 Variat. p. 2 Cors obl. et Pianof. Oeuv. 41. (Leipzig) in C. M. 1 fl.

Dussek, J L. Air russe en Rondeau p. l. Pianof. (Leipzig) in C. M. 24 kr.

Wunderlich, 6 Solos p. l. Flûte, Oeuv. 5. (Leipzig) in C. M. 1 fl. 15 kr.

Klein, B. 8 Variat. p. l. Pianoforte, Nro. 1. (Leipzig) in C. M. 30 kr.

Lindpaintner, P. Süsser Glaube, Stern der Nacht. Canon für Sopran, Tenor und Bass m. Begl. d. Pianof. (Leipzig) in C. M. 15 kr.

Haydn, J. Largo arr. p. Cor et Pianoforte (Leipzig) in C. M. 15 kr.

Adam, L. Romance arr. p. Cor et Pianoforte (Leipzig) in C. M. 24 kr.

Gramer, Fr. Concertino p. Clarinette av. accomp. de l'Orchestre. (Leipzig) in C. M. 3 fl.

Romberg, B. Andante et Polonaises p. l. Violon av. accomp. de 2 Vl. Vla. Fl. 2 Htb. 2 Cors, Timb. et Basse, Oeuv. 32. (Leipzig) in C. M. 2 fl. 15 kr.

——— B. Andante et Polonaise pour le Pianoforte, Oeuv. 31. (Leipzig) in C. M. 1 fl. 30 kr.

Siegel, D. S. Variat. Fac. p. l. Pianof. sur un Duo de l'Op. la Vestale, Oeuv. 11. (Leipzig) in C. M. 40 kr.

Schlesinger, A. Due Canzonette con accomp. di Pianof. (Leipzig) in C. M. 30 kr.

Spohr, L. Variations arr. p. Clarinette, 2 Vl. Vle. et Vcelle. par Hermstedt. (Leipzig) in C. M. 1 fl.

Romberg, A. 3 Duos concertans (in F. A. D-moll) pour 2 Violons, 3me Suite des Duos. Oeuv. 56. (Leipzig) in C. M. 2 fl. 45 kr.

Brunner, F. neue Tänze für das Pianoforte. (Leipzig) in C. M. 40 kr.

Isouard, N. Ouverture f. d. Pianof. a. d. Op. das Lotterie-Loos, (Leipzig) in C. M. 30 kr.

Gabrielsky, W. 3 Trios p. 3 Flûtes, Oev. 6. (Berlin) in C. M. 1 fl. 30 kr.

Biene (die musikalische), ein Unterhaltungsblatt für das Pianoforte, 5 — 9. Heft (Pränumeration à 1 fl. 30 kr.) einzeln jedes 2 fl. W. W.

Conversationsblatt (musikalisches), ein Unterhaltungsblatt für Gesang und Pianoforte, 1 — 3. Heft, à 2 fl. W. W.

Starke, Fr. Sammlung geselliger Lieder für jede Singst. ausführbar, mit Begl. d. Pianof. oder Guit. Nro. 1. 2. 3. (Wien) in W. W. 1 fl. 30 kr.

—— neue Faschings-Unterhaltung beym Pianoforte, enth. die beliebt. Wiener-Tänze, 170. Werk. (Wien) in W. W. 2 fl.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG,
mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat.

Den 26ten Juny **Nro. 51.** 1819.

Recension.

Viertes Trio für Pianoforte, Violin und Violoncell, von Georg Onslow. 14. Werk. Nro. 1. Wien, bey S. A. Steiner und Comp. Preis 2 fl. 30 kr. in C. M. oder 6 fl. W. W.

Wie, nach dem Sprichwort, Eine Schwalbe noch keinen Sommer macht, d. h. anzeigt; wohl aber eine nicht eben geringe Zahl dieser freundlichen Geschöpfe, und die man *an verschiedenen Orten* erscheinen sieht, den Sommer zuverlässig ankündigt: so bezeichnet auch in den Künsten nicht einer oder der andere treffliche Geist die Blüthe- „und Frucht-" Zeit irgend einer derselben, sondern wenn solcher Geister nicht eben wenige, und zwar nicht vereinigt auf irgend einer schon glattgesessenen Schulbank, sondern da und dort sich hervorthun, jeder nach eigener Natur und freygewählter Weise das Seine treulich zu Tage fördernd.

Diess erst zu erweisen, braucht sich wohl Niemand zu bemühen: allein es anschaulicher zu machen, durch offenkundige Beyspiele den todten Satz zu beleben, dürfte doch nicht ganz unnöthig seyn; weil wir noch gar zu oft, und eben in der letzten Zeit von neuem, und wiederhohlt, zu hören und zu lesen bekommen, mehrere sonst einsichtsvolle Männer sind davon überzeugt, oder beachten es nicht, wenns nun im einzelnen, bestimmten Falle zum Urtheilen, Anerkennen und Handeln kömmt. Diese möchten wir denn bitten, was beyde Glieder obiger Behauptung anlangt, z. B. an die deutsche *Dichtkunst* zu denken. Als diese mit dem Zeitalter der Minnesinger und ihrer kaiserlichen Schutzherrn gleichsam ihr erstes Jahr beschlossen hatte: da machten, nach einiger Winterruhe, die einzelnen Schwalben, *Luther*, *Hans Sachs*, und später selbst *Opitz* mit den Wenigen der Seinen, noch keinen Sommer der Poesie: wohl aber begann dieser, als, wie mit Eins, in den verschiedensten Gegenden des deutschen Vaterlands und in den verschiedensten Weisen, mit *Gellert* und *Klopstock* (in dessen früherer Zeit) sich dergleichen werthe Hausgenossen einfanden, sich anbaueten und um ihre Nachkommenschaft bemühet waren. — Dasselbe bemerken wir in der deutschen *Mahlerey*. (In der wahrhaft „und original" *deutschen* nähmlich; keiner, andern Nation nachgeahmten.) Als auch diese mit *Dürer*, den Seinen, und *Holbein*, ihr erstes Jahr vollendet, und in Winterrast sich versenket hatte; da zeigte sich zwar bald hin und wieder eine einzelne treue Schwalbe: aber wir alle wissen, sie machte keinen Sommer, und wir alle hoffen, eben jetzt erst, wo da und dort mehrere solche liebe Wesen aufzuflattern beginnen, werde ja wohl ein neuer Frühling dieser Kunst erblühen.

Und nun die *Tonkunst* —! Es ist unsre ruhige und streng geprüfte Überzeugung: Man muss entweder so kurzsichtig seyn, dass man nur das Einzelne, was eben zunächst um die eigenen Füsse herum sprosst, erkennet — und was denn freylich, als Einzelnes, bald gut, bald schlecht, grössten Theils alltäglich befunden werden muss — bey welcher Augenschwäche aber freylich jede weite, umfassende An- und Aussicht unmöglich wird; oder man muss, durchdrungen von innerm Frost in den Gliedern, die überall verbreitete warme Lebensluft nicht empfinden können, wenn man sich an die anschliesst, die nur *immer* zurückblicken auf den, freylich verschwundenen, schönen, milden Frühling dieser Kunst, und darüber den hohen, glänzenden, feurigen Sommer nicht anerkennen, in welchem wir jetzt leben, und welcher sich, verlangen wir einzelne Zeichen seines Daseyns, unter anderm auch dadurch verkündiget, dass man eine beträchtliche Zahl freundlicher Schwalben, und an den verschiedensten Orten, unter uns heimisch und eingewohnt sieht — oder ohne Bild: durch nicht wenige treffliche Geister, die, nicht vereinigt in Einer oder der andern berühmten Schule, nicht in einer oder der andern beliebten Manier, nicht in zwar guten,

aber auch abgebrauchten Formen u. s. w., sondern jeder nach eigener Natur und freygewählter Weise in seiner Kunst das Seine treulich zu Tage fördert. Und wirklich, die Besten von denen, die uns mit Gleichgültigkeit, wo nicht gar mit Abneigung und Feindseligkeit gegen die Gegenwart erfüllen möchten, und immerfort, wohl auch ausschliesslich, an die Vergangenheit verweisen; die Besten von diesen, d. h. die, welche wirklich wissen, was sie wollen, und nicht bloss nachschwätzen — täuschen sich selbst, und zwar noch mehr über sich selber, als über die Gegenstände ihrer Neigung oder Abneigung: sie fühlen sich von dem, was wir jetzt hervorbringen, nicht so angezogen, nicht so erfüllt, als von dem Ehemahligen; aber sie vergessen, dass entweder sie *überhaupt* nicht mehr so innig und lebendig, wie ehemahls angesprochen und erfüllet werden können, weil ihnen *überhaupt* die frische, leichte, schnelle Empfänglichkeit abgeht, die sie vormahls besessen; oder weil sie vorsätzlich und eigenwillig ihre eigentliche innere Welt abgeschlossen, und, diesem gemäss, auch äusserlich, nach Willkühr und individueller Stimmung, als Gränzscheide für alles Dargebothene eine gewisse Zeit, einen gewissen Sinn, gewisse Gattungen, Schreibarten, Manieren festgestellet haben — eigenwillige Beschränkungen, willkührliche Gränzen, in einem Gebiethe, das, wie jedes Reingeistige keine haben kann und haben darf, ausser in den allgemeinen Bestimmungen alles Wahren, Guten und Schönen überhaupt, und in den Gesetzen aller Menschen-Natur, welche Gesetze — wie das Volk es ausdrückt — dafür sorgen, dass die Bäume nicht in den Himmel wachsen!

Wir hoffen, man werde uns diese Herzenserleichterung zu Gute halten, wenn sie nur selbst zum Guten und Statthaften gehört, sollte sie auch hier, wo ja nur von einem Trio des Herrn *Onslow* die Rede seyn sollte, nicht am rechten Orte angebracht scheinen. Sie ist aber wenigstens nicht am unrechten: denn, ausser dem, dass Verschiedenes, was in diesen und andern musikalischen Blättern zu lesen, sie veranlasst hat: so ist auch eben Herr *O.* — von dem überdiess in unsrer Zeitung bisher nur noch kurze Erwähnung geschehn — allerdings eine der neuangebaueten, höchst willkommenen „*Schwalben, die einen Sommer machen*"; und diess Werk ist ein sehr gewähltes, dauerhaftes und wohlgefälliges Ingredienz, das sie zu Neste getragen hat.

Herr *Onslow* — Schreiber dieses weiss nicht, wer und wo er ist, und glaubt nur zufällig vernommen zu haben, er habe vor kurzem sich in Paris aufgehalten. — Herr *Onslow* trat, erinnern wir uns recht, gleich zuerst auf mit drey Violin-Quartetten; mithin, wie jetzt unsre Instrumental-Musik steht, in einer ihrer schwierigsten Gattungen; in einer, wo ein durchgreifendes, gründliches Urtheil am leichtesten zu fassen, und, nach so herrlichen und zahlreichen Mustern, ein strenges am gewöhnlichsten und gar nicht unbillig ist; einer Gattung auch, an welche vornehmlich Kenner und wahrhaft gebildete Liebhaber sich mit Ernst und Liebe halten, mit welcher dagegen flüchtiger Dilettantismus, so wie allgemeine, auf der Oberfläche schöpfende Ästhetik, sich wenig zu schaffen machte. Und wahrlich, Herr *O.* durfte das Wagstück eines solchen Debüts unternehmen; auch hat er es mit grossen Ehren bestanden. Wenn auch in diesen Quartetten hin und wieder einige Ungleichheit des Styls, einiges zu weit oder zu künstlich Ausgesponnene, hier und da ein unterzuordnender Theil nicht im vollkommensten Verhältniss zu den Haupttheilen, dem ernsten Kenner bemerkbar wird: so weiss dieser doch auch, dass man eben *diess* nur bey allmählig errungener, vollkommener Sicherheit und bey grosser Geübtheit im Schreiben überall vermeiden lernt; und die, ohne allen Vergleich gegen diese Ausstellungen vorherrschenden Vorzüge, eines Reichthums anziehender, nicht selten wahrhaft origineller Ideen, eines lebendigen und zugleich beharrlichen (nicht bloss anfliegenden) Gefühls, eines würdigen, auf das Rechte und Schöne gerichteten Geschmacks, und einer gründlichen, dabey auch sehr mannigfaltigen Ausarbeitung — diese Vorzüge können seinem geübten Blick eben so wenig entgehen; wesshalb er denn auch diese Quartetten, mit jener mässigen Einschränkung, unter die vorzüglichsten zählen wird, die seit mehrern Jahren an's Licht getreten sind. — Dann gab Herr *O.* eine grosse Solo-Sonate für's Pianoforte heraus: ein tüchtiges Bravourstück, voll Feuer, Kraft und solider Arbeit, in welchem er sich, doch immer mit Beybehaltung seiner Eigenthümlichkeit, näher anschliesst an *Beethoven*, in dessen frühern grossen Clavier-Sonaten, die noch heute allen überaus theuer und werth sind, ja nicht Wenigen noch werther, als seine spätesten. — Was Herr *Onslow* noch weiter, ungefähr in den letzten zwey Jahren, herausgegeben: das hat der Rec. nicht zur Hand bekommen können; er wurde nur erst wieder

durch das oben angeführte *vierte Trio* desselben erfreut.

Diess unterscheidet sich nun von jenen Quartetten und jener Sonate gänzlich, zwar keineswegs im Gehalt und Werth, wohl aber in der Wahl der Mittel, in der Art der Bearbeitung, und in einer gewissen edlen Vereinfachung des Geschmacks; wodurch sich denn von selbst, auf eine eben so überführende, als dem Verf. ehrenvolle Weise darthut, er vermöge auf sehr verschiedenen Wegen zum Ziele zu gelangen. Die *hier* gewählten Mittel sind im Ganzen sehr einfach, und mehr aus den lichten Gärten der Melodie, als aus den dunkeln Hainen der Harmonie. Die Ausarbeitung ist hier, zwar gründlich und kunstgemäss, wie dort, aber viel einfacher, ganz ungekünstelt, ganz ungesucht. Die Schreibart ist hier gar nicht virtuosenmässig, und ganz frey von bloss dahinrauschenden und unbestimmt anfregenden Tiraden oder Gemeinplätzen, so wie von schwierigen oder excentrischen, willkührlichen Figuren, Füllungen, Ausschmückungen u. dgl. Jeder Satz ist, nach dem jetzt gangbaren Massstabe, eher kurz, als lang zu nennen; (das Ganze ist etwa von der Dauer der Mozartschen Clavier-Trios;) jeder Satz, wie er sich gleich Anfangs, sowohl im Charakter und Ausdruck, als auch im Technischen der Behandlung, ankündigt, so bleibt er auch; für jeden scheint nur das Nöthige gethan, diess aber auf die beste und zweckmässigste Weise. Daher lässt sich denn auch vorhersagen: diess ganze, schöne Musikstück wird Niemanden imponieren, die Virtuosen werden es mit mässigem Antheil durchgehen: aber dem Kenner wird es willkommen seyn, und jedem Liebhaber, nicht bloss von Geschicklichkeit, sondern zugleich von Seele und wahrer Bildung, wird es, so oft er es *gut* vorträgt oder vortragen hört, eine angemessene Beschäftigung, eine geistreiche Unterhaltung, und einen würdigen Genuss bereiten. Um es gut vorzutragen, bedürfen alle drey Spieler nur mässige Fertigkeit: aber, wie gesagt, Seele bedürfen sie und wahre Bildung, dabey Sicherheit und guten Ton auf ihren Instrumenten. Sie müssen bestimmt wissen, oder empfinden, *was* sie hier eigentlich auszusagen haben; und daraus muss sich ihnen ergeben, *wie* sie es zu sagen haben. Von dem aber, der diess nicht vermag, oder nicht will, sey er nun Dilettant, oder Virtuos, oder gar Künstler und Kunstrichter — gleichgültig angesehen zu werden: *das entehrt*!

Nach dieser Schilderung des Geistes, des Geschmacks, und, im Allgemeinen, auch der Schreibart des Verfassers in diesem Werke, wird es genug seyn, vom Einzelnen darin, so wie vom materiellern Inhalte, nur Folgendes zu erwähnen.

Der erste Satz, *Allegro espressivo*, *E-moll*, Sechsachteltact, fängt an mit der sanftbewegten, etwas schwermüthigen, aber gar nicht weichlichen Melodie, die durch das Ganze dieses Satzes herrscht, und um die sich alles Andere, mehr oder weniger nahe, aber stets passend gruppiert. Diess Andere ist so gewählt, und dann in der Bearbeitung mit jenem also gestellt, dass es zuweilen noch milder, öfter aber inniger und tiefer bewegt herauskömmt. Mehrere schöne und kunstgerechte Bindungen, Imitationen und Fortführungen werden dem Kunstverständigen nicht entgehen.

Ein zartes, ungemein wohlgefälliges Thema beginnet das *Andante grazioso*, *G-dur*, Zweyvierteltact; und wird gewisser Massen, und mit ganz freyer Haltung und Ausschmückung, variirt — ungefähr in derselben Weise, wie *Jos. Haydn* einige Andante in seinen letztern Quartetten variirt hat. Jede dieser Variationen — wenn man sie so nennen will — ist interessant: die letzte aber, (Seite 11 und folgg. der Clavierstimme,) zu welcher, nach einer Anmerkung, auf dem Pianoforte das sogenannte *Jeu céleste* angewendet werden soll, hat, wie nun diese arpeggierenden oder leichthinlaufenden Figuren gegen die ernsten, langen, gebundenen Töne der Bogeninstrumente gestellt sind, etwas sehr Reitzendes, und ist nichts weniger, als bloss eine artige Tändeley.

Jetzt bedurfte es aber einer affectvollern Scene; und Herr *O.* hat das wohl empfunden. Er gibt eine Minuetto *presto*, heftig und treibend, (*E-moll*,) im Wechsel mit einem zwar sehr sanften, aber eindringlichen Trio, (*E-dur*,) das letzte in den einfachsten Bindungen. In diesem Satze nähert er sich *Beethoven*, in dessen frühern Compositionen.

Vollkommen passend ist zum Finale — *Allegretto*, *E-moll*, Zweyvierteltact — ein zwar sehr fassliches und angenehmes, doch zugleich ernstes und guten Ausdrucks fähiges Thema gewählt: dagegen der zweyte Hauptgedanke lebhafter, kräftiger, und der dritte, heiterer, ja gewisser Massen scherzhaft; und die Figurierung der Füll- und Zwischensätze ist so angeordnet, dass nun das Ganze ziemlich rasch, und Manches — bis auf den hier passenden Grad —

bravourmässig hervorgeht. So bildet sich denn in diesem Trio ein wohlerwogener, genau in sich abgeschlossener Kreis von Empfindungen; und auch für den Verstand ein wohlabgerundetes Tonstück.

Sollte man uns vorwerfen, wir hätten hier über ein Werk von mässigem Umfang unmässig viel Worte gemacht: so antworten wir: Nicht bloss über das Werk haben wir uns mittheilen wollen, sondern auch über seinen ausgezeichneten und noch nicht viel bekannten Urheber; aber zugleich, auf Veranlassung beyder, über manches Allgemeinere, von dem wir wenigstens glauben, es sey nicht ohne Bedeutung für die Tonkunst und die Tonkünstler unserer Tage überhaupt.

Das Werk ist schön gestochen, und zur Erleichterung des Clavierspielers seiner Stimme ein Auszug aus der, des Violinisten, und, wo dieser die Hauptmelodie hat, des Violoncellisten, in kleinen Noten beygefügt.

Wiener-Bühnen.

K. K. Hoftheater am Kärnthnerthore.

Die Gastdarstellungen des Herrn *Nieser*, welche in der letztern Zeit beynahe ununterbrochen auf einander folgten, machten die Aufführung von lauter alten längst bekannten Opern nothwendig, daher auch auf diesem Theater seit geraumer Zeit nichts Neues erschienen ist. Herr *N.* hat seither einige bereits gegebene Rollen wiederhohlt, und ist noch ausserdem als *Johann von Paris*, *Graf Loredano* in der *Camilla*, und als *Titus* aufgetreten. Das Publicum scheint ihm aber seit seinem verunglückten Debüt in der *Zauberflöte* ziemlich abhold zu seyn; denn die meisten Vorstellungen waren schwach besucht, der Beyfall spärlich.

Herr *Stümer* hat in der Zwischenzeit den *Joseph* noch ein Mahl mit vermehrtem Beyfalle gegeben.

Todesfeyer für Fräulein *Cäcilia von Mosel.*

Haben wir in unserm Blatte Nro. 41 bereits den empfindlichen Verlust angezeigt, den die Kunst durch den frühen Hintritt des Fräuleins *Cäcilie von Mosel* erlitt, so glauben wir allerdings hier noch nachträglich umständlicher ihrer Verdienste erwähnen zu sollen, die sie sich um die geistliche Musik insbesondere erwarb. Nach dem von ihr hinterlassenen Verzeichniss, hat sie seit Nov. 1812, wo sich gleich anfänglich mit Händels Ode auf das Fest der heil. *Cäcilie* ihre Vorliebe, so zu sagen ihre Leidenschaft für die geistliche Musik entschied, 20 feyerliche Messen und 33 Mottetten verschiedener Meister, und manche derselben 10 und mehrmahlen, zu dem auch noch 10 grosse Oratorien, gesungen. *Jos. Haydns*, *Cherubinis* und *Beethovens* Messen, *Haydns* Schöpfung, *Naumanns* Vater unser und *Grauns* Tod Jesu werden wohl nie wieder in dieser Residenz gehört werden, ohne dass man sich ihrer schmerzlich erinnerte; und wohl schöner konnte sie ihre musikalische Laufbahn nicht schliessen, als sie an den heurigen Osterfest in der k. k. Hofkirche bey St. Augustin mit *J. Haydns* Cäcilienmesse Nro. 5, und einer Mottette von *Gassmann* schloss, wobey sie noch ganz die ungeheure Kraft ihrer reinen herrlichen Stimme entwickelte, und allgemeine Bewunderung erregte. Nur billig und lobenswerth ist daher die Todtenfeyer, welche Kunstfreunde unter der Leitung des Herrn *Franz Gebauer*, Montags den 28. Juny 1819 um 11 Uhr Vormittags in der Augustiner Hofkirche dem Gedächtniss der Verblichenen, die eine ihrer Zierden war, mit der zweyten Aufführung von *Cherubinis Requiem* weihen, und gewiss werden daran mit Rührung alle jene Theil nehmen, die den Werth der Seligen erkannten.

Ersuchen.

Den Herrn Einsender und Übersetzer mit der Ziffre. *A. S—i.* einer Nachricht aus W** ersuchen wir über den uns mitgetheilten Bericht, die hierzu erforderlichen Belege nachzutragen, wo wir dann mit vielem Vergnügen seinen Wünschen nachkommen werden. *Die Redaction.*

Nachricht.

Die P. T. Herrn Pränumeranten, welche die *musikalische Zeitung* fortzubehalten gedenken, werden ersucht, halbjährig mit 10 fl., oder vierteljährig mit 5 fl. W. W. zu pränumeriren.

Wien, bey S. A. Steiner und Comp., Musikhändler.
Gedruckt bey Anton Strauss.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG,
mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat.

Den 30ten Juny Nro. 52. 1819.

Zustand der Musik in Prag.

(*Im Jahre* 1819.)

Wenn in unsern Zeiten im Reiche der Tonkunst Dinge der öffentlichen Aufmerksamkeit würdig zu achten sind, so ist es unstreitig das Conservatorium der Musik in Prag, das, mitten in Deutschland, den Deutschen noch nicht von jenen vielen trefflichen Seiten bekannt ist, als es zu seyn verdient. Lange war Italien das einzige Land, das durch den Glanz seiner Conservatorien das übrige Europa verdunkelte, bis es Frankreich gelang, in seiner Mitte eines zu erhalten, das an Grösse, Allgemeinheit und Zweckmässigkeit diese bey weitem übertraf. Nur Deutschland entbehrte dieses Ruhmes, obschon mehrere der grössten Phänomene aus seinem Schosse hervorgegangen waren. Nun vereinigten sich die kunstliebenden, und kunstgebildeten Magnaten Böhmens, und gründeten im Jahre 1810 unter dem Titel: *Verein zur Beförderung der Tonkunst in Böhmen*, ein Musikinstitut, das sich seit dieser kurzen Zeit zu einer Grösse und Solidität empor gearbeitet hat, die nicht nur mich, sondern jeden Fremden in Erstaunen setzen muss.

Obschon Böhmen durch die bedeutende Anzahl seiner Klöster, und durch die zahlreichen *blasenden Harmonien*, welche in den Pallästen der Grossen, mit vielem Aufwande unterhalten wurden, stets eine immer grünende Pflanzschule der Tonkunst überhaupt, und insbesondere der Blasinstrumente war, so verödete sie doch in der Folge durch politische Verhältnisse, und es bedurfte einer neuen Schöpfung, welche auf das allgewaltige *Fiat* dieser erhabenen Kunstfreunde gleich aus einem *Nichts* hervor ging. Ja! nicht nur die Gründung dieses Kunst-Instituts ist ihr Werk, sondern auch, es aufrecht zu erhalten, und auf die Stufe der Vollkommenheit zu setzen, ist das grosse Ziel ihres väterlich wohlthätigen Strebens. Ein aus den zahlreichen Gliedern des Vereins gewählter Ausschuss, aus einem Präsidenten, Referenten und Geschäftsleiter, einem Cassier und 4 Beysitzern bestehend, leitet das Ganze in gewöhnlichen Sitzungen. Der Präsident, Herr *Johann Graf Nostiz* ist, wie mich Kunstkenner versicherten, einer der vorzüglichen Componisten Böhmens, und hat sich bereits durch mehrere bedeutende Werke in seinem Vaterlande rühmlich bekannt gemacht.

Es werden in diesem Conservatorium alle, zu einem vollständigen Orchester erforderlichen Blas- und Streichinstrumente von den geschicktesten Meistern gelehrt, denen ein Director, der zugleich die Theorie der Tonkunst im ganzen Umfange lehrt, zur Leitung der Studien vorgesetzt ist. Nebstbey werden die Zöglinge, deren complete Anzahl 78 ist, in allen jenen Literatur-Gegenständen unterrichtet, welche zur Bildung eines, mehr als bloss mechanischen Tonkünstlers unumgänglich nothwendig sind. Es hat dieses Institut vor noch nicht langer Zeit seine grösste Vollständigkeit erlangt, als es durch eine eigene Schule für den Gesang, derer Zweck es ist, Sänger und Sängerinnen für die Oper und das Concert zu bilden, erweitert worden ist.

Dass es mein erster Wunsch war, vor allen andern Merkwürdigkeiten dieser Stadt, in die Kenntniss des Innern dieses Instituts zu gelangen, und eine Musik von dessen Zöglingen zu hören, wird man mir wegen meiner Vorliebe für die Tonkunst hoffentlich nicht verargen, um so weniger, als schon in Wien mehrere meiner Freunde mich höchst neugierig gemacht hatten. Ich harrte nicht lange, denn am folgenden Tage las ich die Ankündigung der ersten musikalischen Academie der Zöglinge des Conservatoriums.

Ich fand mehr, als ich erwartet hatte. Es ist wahrhaft der höchste Kunstgenuss, eine Synphonie und Ouverture von ihnen aufgeführt zu hören. Die

ungemeine Wirkung durch den höchst richtigen Vortrag, riss wie ein Strom Kenner und Nichtkenner hin, und erregte um so mehr die Bewunderung, als diese zauberische Wirkung von einem Orchester, aus einigen 30 Knaben und Jünglingen von 12 bis 18 Jahren bestehend, hervorgebracht wird.

Es ist strenge Wahrheit, wenn ich sage, dass man es von keiner Capelle mit grösserer Präcision und Feuer hören kann. Ich hörte *Bernard Rombergs* neueste Symphonie in *Es*, und ich habe in dem Augenblicke gewunschen, dass der Meister dieses vortrefflichen Werkes zugegen wäre, um sich zu überzeugen, mit welchem Kunstaufwande, und sorgfältiger Echtheit, man es zur öffentlichen Ausstellung brachte. Eben so sehr überraschte mich eine *Ouverture* von einem Zöglinge des *Conservatoriums*, Nahmens *Solliwoda*, die jeden Zuhörer zu den schönsten Hoffnungen berechtigt, dass dieser talentvolle Jüngling einst einen ehrenvollen Platz unter den guten Componisten unserer Zeit behaupten wird. Edle Einfachheit, Klarheit und Verständlichkeit, eine leichtfliessende Melodie mit kräftiger Harmonie, und geschmackvoller Instrumentation unterstützt, sind die Hauptzüge dieses Tonstücks. Es ist unverkennbar, dass dieses jugendliche Genie nur unter der Leitung eines gründlich erfahrnen und mit reinem Kunstsinn begabten Lehrers, so schön und schnell empor wachsen konnte.

(Die Fortsetzung folgt.)

Über

Herrn Joachim Hoffmanns grosse Symphonie in A-dur;

nach dem Original-Manuscripte beurtheilt.

Die ungeheure, beynahe schwindelnde Höhe, auf welche diese Gattung von Kunstproducten in unsern Zeiten besonders durch den genialen *Beethoven* gesteigert wurde, mag wohl die nicht grundlose Ursache seyn, dass nur wenige der jetzt lebenden Tonsetzer sich an ein solches complicirtes Riesenwerk wagen, in welchem sich Ideenreichthum, Melodie und Harmonie-Fülle, mit einer gründlichen Satzkenntniss, dem üppigsten Instrumentenspiel, und der Anwendung sämmtlicher theoretisch-praktischer Hülfsmittel vereinen müssen, um bescheiden furchtlos sich an die Seite unsrer Heroen schmiegen zu dürfen. — Gewiss ist es für die ganze Musikwelt ein äusserst interessanter Moment, wenn ein Mann, der bisher nur in stiller Zurückgezogenheit für die Kunst lebte, und unermüdet die Geheimnisse derselben erforschend, gleich der emsigen Biene seine einsamen Zellen mit genussreichen Honig füllt, — wenn dieser nun öffentlich mit dem Höchsten auftritt, ohne sein Erscheinen, dem Herkommen gemäss, durch stufenweise Progressionen vorzubereiten. Beynahe sollte man glauben, sein Wahlspruch sey: *Aut Caesar, aut nihil*, und viele möchten wohl für ein solches Unternehmen den Ausdruck: Wagestück als synonim substituiren; immerhin; wenigstens beweiset es Muth und Selbstvertrauen, zwey Eigenschaften, unerlässlich für Jeden, der nicht schneckenartig den Parnass erklimmen will, sondern Kraft in sich fühlt, mit eignen Fittigen zu den Musenschwestern sich aufzuschwingen. Bereits nach der ersten Aufführung dieser Symphonie (am 4. April d. J. im landständlichen Saale) hat ein geschätzter Mitarbeiter in diesen Blättern so umständlich davon gesprochen, als es von dem blossen Zuhörer verlangt werden kann; uns liegt es nun ob, über ein vaterländisches Product eine vollständige Analyse zu liefern; zu diesem Behufe haben wir uns von dem Herrn Verfasser die *Partitur* erbethen, und was nach sorgfältiger Prüfung derselben als Resultat hervorgegangen, haben wir nun das Vergnügen unsern verehrten Lesern, zur gerechten Würdigung, mitzutheilen.

Dass unser Tonsetzer bey der Anlage seines Plans *Beethovens* 7. Symphonie sich zum Vorbilde nahm, ist bereits früher bemerkt worden, auch scheint er daraus gar kein Geheimniss machen zu wollen, und wählte absichtlich, mit Ausnahme des *Andante*, ebendieselben Tonarten; diess ist aber auch die ganze Ähnlichkeit; im übrigen geht er seinen eigenen Weg, und trifft nur in so fern mit seinem Modell zusammen, als dass hier gleichfalls alles mit grösster Sorgfalt nach den strengsten Regeln des Contrapuncts ausgearbeitet, die Ideen geschmackvoll geordnet, durchgeführt, überhaupt Phantasie, Studium, und ungemeiner Fleiss allenthalben hervorleuchten. Was mitunter dem Totaleffect hie und da Eintrag thun mag, ist die Instrumentation, in so fern nähmlich Manches, der Individualität des Instrumentes gemäss, nicht jene Wirkung hervorbringen kann, die sich der Tonsetzer davon verspricht; wer immer diese beschwerliche Bahn betreten hat, und, indem er für ein volles Orchester zu schreiben anfängt, gleichsam das offene Weltmeer

beschifft, der kennt auch die unvermeidlichen Klippen, welche mit grosser Behuthsamkeit zu umsegeln sind; nur Erfahrung kann hier ein treuer Mentor werden: Jahre lange Übung, unzählige Versuche, belehrende Zurechtweisungen ausübender Meister verschaffen hierin allmählig den sichern Tact, und so wie es in der Natur keinen Sprung gibt, so wird Zeit und Beharrlichkeit erfordert, um in solch verschlungenen Pfaden nicht auf Irrwege zu gerathen; doch wo ein ernster Wille herrscht, kann auch die That nicht fehlen, und zu so vielen Vorzüglichen gesellt sich leicht das minder schwer zu Erreichende. Nach diesen allgemeinen Ansichten wollen wir nun zu den einzelnen Theilen der vorliegenden Symphonie übergehen, welche mit einer Einleitung (*Andante, A-dur*, $\frac{3}{4}$) beginnt, indem die Saiteninstrumente im Einklang leise und gebunden das Thema in zwey Tacten aussprechen, die *Clarinetten* und 1 *Fagott*, aber *a tre* selbes fortsetzen. Als zweytes Motiv ergreift im 12. Tact der Bass eine markirte, herabsteigende Sechzehntheilfigur, welche ihm, nachdem der Satz sich unvermerkt nach *C-dur* gewendet hat, wechselweise die Blasinstrumente abnehmen, bis endlich die Flöte das Superioritäts-Recht gewinnt, und mit einem kleinen *Solo*, begleitet von einem *Basso continuo* unter sehr einfachen Harmonie-Rückungen wieder in die Haupttonart einleitet. Hier vereinen sich nun beyde Thematen, und machen in anwachsender Kraft den durch gehaltene Trompeten- und Hörnertöne vorbereiteten Übergang zum *Allegro*, welches gleich seinen ernsten Charakter ankündet, der jedoch unmittelbar darauf durch einen zarten Gedanken, dem Motiv homogen, womit sich die Rohrinstrumente, die erste *Violine*, das *Violoncell*, und selbst der *Fundamentalbass* imitiren, einiger Massen gemildert wird. Den nicht minder freundlichen Mittelsatz trägt die Hoboe in dem ihr etwas unbequemen *E-dur* vor, und in ihm theilen sich Flöte und Clarinett, Violin und Bass in einer jederzeit um einen Tact später eintretenden canonischen Verflechtung, welche besonders gegen den Schluss des ersten Theils sich beynahe auf alle Mitwirkenden verbreitet. Mit der 2. Abtheilung entspinnt sich erst recht eigentlich der allgemeine Kampf; sämmtliche Bläser verfolgen sich mit dem 2. Motiv, und darüber liegt im Quartett der Hauptgedanke zum Grunde; bald darauf wird alles umgekehrt, und unter einer frappanten Steigerung, mit gewaltigen Harmoniemassen, enharmonischen Verwechslungen, überraschenden aber auch sehr schwierigen Modulationen tritt die Wiederhohlung ein, und die alte Ordnung kehrt wieder.

Vor dem gänzlichen Schlusse wird der Mittelgedanke von 4 Bläsern immer um eine Viertelnote später nachgeahmt, und selbst noch am Ende erscheinen beyde Motive sich brüderlich umschlingend. — Das *Andante* (*D-dur* $\frac{2}{4}$) ist durchaus sehr gesangvoll gehalten, und dessen wenige Bestandtheile sind ökonomisch verwendet und künstlich ausgearbeitet. Die Nachahmung zwischen Ober- und Unterstimme im zweyten Theile ist zwar strenge, *nota contra notam*, aber doch eigentlich mehr eine Augenweide, als ein Ohrenschmauss, denn die *Dissonanzen*, obschon sie richtig resolviren, erscheinen frey angeschlagen dennoch zu hart. Dagegen macht sich jene Stelle, wo in der Flöte und Hoboe das Thema und Contrathema über einander stehen, ungemein süss und lieblich. — Das *Scherzo* (*Presto F-dur*) besitzt vollkommen das Eigenthümliche dieser beliebten witzigen Tändeleyen. Frohsinn, Laune, man möchte sagen, ein gewisser sarkastischer Humor sind vorherrschend darin; dazu kommt eine sehr geregelte Durchführung, pikante Fortschreitungen, und ein glänzendes, effectreiches Instrumentenspiel. Der letzte Satz (*Allegro vivace, A-dur* $\frac{2}{4}$) ist nicht minder in der Ausarbeitung ein recht anziehendes Tonstück. Das so einfache Thema ist mit kunstgewandter Hand in die mannigfaltigsten Formen gegossen, und weiss sich trotz der Simplicität immer neu zu gestalten. Von origineller Wirkung ist die Exposition zum Mittelgedanken, der sich in der Tonart *E-dur* zwischen den Bogeninstrumenten und Bläsern halbirt, indem zuvor über den *H-moll Accord*, oder vielmehr dessen ausgehaltener leeren Quinte die Flöte Bruchstücke des Hauptthemas lispelt; und eben so die Schlussfigur des ersten Theils, wann der Bass zwey volle Octaven abwärts steigt, und in den Oberstimmen das Thema *a due* darüber liegt. In der zweyten Hälfte compliciren sich die Ideen noch inniger. So geben z. B. die Flöten das Thema an, die Hoboen beantworten es zweystimmig um einen Tact später eintretend, und der Fagott spielt dazu als Grundbass verstärkt durch die *Violen* den Mittelgedanken. In einem ähnlichen Verhältniss stehen in der Folge die Streichinstrumente, welche sich bald einzeln bald verbunden imitiren, oder in

moto contrario durchkreutzen, entfernte Tonarten berühren, und somit Mannigfaltigkeit und Abwechslung gewähren.

Noch einmahl müssen wir es am Schlusse dieser Beurtheilung wiederhohlen: Des Verfassers Talent, Fleiss, sorgfältige Ausarbeitung, und Studium trefflicher Muster verdienen die gerechteste Anerkennung; er wird seiner wahren Freunde wohlgemeinte Winke nicht missdeuten, sondern benützen, das noch Fehlende mit voller Kraft zu erwerben suchen, und bey so schönen Anlagen, bey solch reiner Liebe zur Kunst ganz bestimmt noch sehr Vorzügliches zu leisten im Stande seyn.

Wiener-Bühnen.

Am 21. Juny liess sich im *Theater an der Wien*, ein Herr *Angelo Casirola*, der sich einen *Professor der Violine am königlich Sardinischen Hofe zu Turin* nennt, auf seinem Instrumente hören. Er hatte auf dem Ankündigungszettel einige Proben seiner *neuen* Erfindung, *Bogen und Saiten mit einer Hand zu leiten*, abzulegen versprochen. Schon diese Ankündigung liess uns in dem Herrn Professor einen Charlatan vermuthen, denn entweder wollte er sagen, er führe den Bogen mit derselben Hand, mit der er auf den Saiten spiele, was unmöglich ist, oder er verstand darunter, dass er mit dem Bogen allein, ohne die andere Hand zu brauchen, spielen werde, was kein Kunststück ist, denn wenn man die Saiten darnach stimmt, so kann ein Kind mit dem Bogen allein irgend ein Stück produciren. Der Herr Professor (?!) liess uns auch nicht lange in Zweifel, was zu erwarten stand. Die Art, wie er den Bogen hielt, so wie der Umstand, dass er nicht einmahl sein Instrument ordentlich stimmte, gaben uns noch vor dem Anfange zu erkennen, dass wir keinen Künstler, sondern einen Marktschreyer vor uns hatten. Dann hörten wir alberne Melodeyen und Tänze schlecht vortragen, ja einmahl machte er bey Gelegenheit einer Haltung einen Abstecher von so unsinniger Art, dass mehrere Zuschauer überlaut zu lachen anfingen. Sein ganzes Verdienst bestand im *Flageolet*, welches er aber in jedem Stücke bis zum Ekel wiederbrachte, und das wir im vorigen Sommer von einem blinden Violinspieler auf dem Glacis weit besser gehört haben. Endlich nach unzähligen Variationen auf der *G* Saite (nach dem Anschlagzettel von *Paganini*!!) von denen eine wie die andere klang, kam das eigentliche Kunststück, nähmlich er ergriff eine darnach gestimmte Violine und spielte mit dem Bogen allein, ohne die linke Hand zu brauchen (wovon wir bereits oben gesprochen haben) und dann liess er die Hand mit dem Bogen sinken, und spielte mit der linken Hand Terzen *pizzicato*. Dass diess nichts *Neues* sey, wird Jeder überzeugt seyn, der sich erinnert, was Herr *Clement* in dieser Hinsicht leistete. Aber alles Verdienstliche verschwindet vollends, wenn man bedenkt, dass die Violine darnach gestimmt war, so dass der grosse Künstler grössten Theils nur zwey Saiten *leer* anzuschlagen, und mitunter höchstens auf *einer* Saite einen Finger aufzusetzen brauchte, um eine Terz hervorzubringen. Das Parterre zischte und lachte nach Herzenslust; nur die Bewohner der obersten Regionen klatschten in ihrer Weisheit wie besessen. *O sancta simplicitas*!

Übrigens sollte man doch *derley* Professoren vorher billig näher beleuchten, bevor man ihnen gestattet, sich mit einer solchen Dreistigkeit vor das Publicum zu stellen. *S.*

Literarische Anzeige.

Grosse Sonate (in Es), concertirend für Pianoforte und Violin, Sr. kaiserl. Hoheit dem durchl. Prinzen Rudolph, Erzherzog von Oesterreich etc. etc. in tiefer Ehrfurcht gewidmet von Jos. Mayseder, 13. *Werk. Wien bey S. A. Steiner und Comp. (Preis* 5 *fl. W. W.)*

Gross ist diese Sonate in jeder Hinsicht, sowohl dem Style als der Ausführung nach, und die kunstgeübte Feder offenbart sich in allen Theilen derselben. Wir können dem Componisten nur Glück wünschen, wenn er auf diesem Wege fortwandelt, und es mit der Kunst so ernstlich meint. Dass auch die Violinstimme nicht stiefmütterlich bedacht, durchaus recht selbstständig gehalten sey, dafür spricht des Meisters Nahme.

N a c h r i c h t.

Die P. T. Herrn Pränumeranten, welche die *musikalische Zeitung* fortzubehalten gedenken, werden ersucht, halbjährig mit 10 fl., oder vierteljährig mit 5 fl. W. W. zu pränumeriren.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG,
mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat.

Den 3ten July Nro. 53. 1819.

Zustand der Musik in Prag.

(*Im Jahre* 1819.)

(Fortsetzung.)

Nach dem Anschlagzettel traten mehrere Zöglinge mit den *ersten Versuchen* im Solospielen auf, eine Bemerkung, welche von der grossen Bescheidenheit, mit der man gegen das Publicum zu Werke geht, zeuget. Zwey Knaben spielten ein Violin-Doppelconcert von *Ek* mit aller möglichen Genauigkeit, wahrem Ausdrucke, und einer so schönen und richtigen Bogenführung, dass selbst dem strengen Kunstrichter nichts als die physische Kraft zu wünschen übrig blieb.

Herr *Pixis*, Lehrer der Violine an diesem Institute, und Orchester-Director am k. ständischen Theater, den ich schon auf seinen Reisen in Norden als einen der vorzüglichsten Violinisten unserer Zeit kennen gelernt hatte, bewies in diesen Zöglingen, dass er die Violine eben so vorzüglich zu lehren, als zu behandeln versteht. Ein anderer trug ein *Allegro* eines schwierigen Flötenconcertes von *Berbiguier* mit so einer Gewandtheit, Fülle und Reinheit des Tones vor, als man es nur von lang geübten Flötenspielern zu hören gewohnt ist. Sein Lehrer Herr *Janusch* zeichnet sich eben durch diese Vorzüge vor vielen andern Flötisten rühmlichst aus. Das dritte Solostück waren Variationen, welche der Director des Conservatoriums, Herr *Friedrich Dionys Weber*, eigends für das von ihm erfundene Klappenhorn componirte, und von einem Zögling, Nahmens *Joseph Kail*, vorgetragen worden sind.

Nie hielt ich es für möglich, dass ein Waldhorn solch einer Vervollkommung fähig seyn könnte. Wer hätte aber auch vor einem halben Säculum vermuthet, dass die Flöte und die Oboe auf jene Stufe der Vollkommenheit erhöhet werden würden, auf welcher sie heut zu Tage stehen. Wäre es wohl dem geschicktesten Flötenspieler der damahligen Zeit bey dem angestrengtesten Fleisse möglich gewesen, den einzelnen stumpfen Tönen dieses Instruments, jene Sonorität und durchdringende Schärfe zu geben, welche jetzt ein nur mittelmässiger Künstler mit Hülfe der Klappen so leicht hervorbringt? Gründet sich denn die Structur unserer, unter sich so verschiedenen Blasinstrumenten, nicht auf ein und dasselbe Princip? Warum sollen denn auf dem Waldhorn nicht durch eben dasselbe Mittel, wie auf der Flöte oder Oboe, die von der Natur vernachlässigten Töne zur Reinheit und Sonorität gebracht werden können? Warum blieb das Waldhorn und die Trompete so lange unberücksichtigt? oder, da es einige versuchten, Verbesserungen an denselben zu bewirken, warum bedienten sie sich nicht derjenigen Mitteln, wozu schon die Natur der Blasinstrumente den Fingerzeig gibt?

Dieser Gegenstand war mir zu neu, und zu interessant, als dass ich mich nicht bemüht hätte, einen gründlichen Aufschluss darüber zu erhalten. Herr *Weber*, ein heller Kopf, der wegen seiner vielseitigen Kunstausbildung bey seinen Landsleuten in einer ausserordentlichen Achtung steht, und dessen Lieblingsbeschäftigung es ist, dem Mangelhaften in der Kunst abzuhelfen, sah vor einiger Zeit eine gewöhnliche Trompete, welche mit einigen Tonlöchern, wie eine Flöte oder Oboe versehen war, mittelst deren einige Töne auf selber hervorgebracht werden konnten, welche die Natur des Instruments nach seinem gewöhnlichen Baue nicht zulässt. Er fand aber auch, dass diejenigen Töne, welche durch das Öffnen der Tonlöcher hervorgebracht werden, den Naturtönen der Trompete ganz unähnlich sind, und sich bald der Oboe, bald dem Clarinett annähern. Es fiel ihm bey, den Versuch mit dem Waldhorn zu machen, und dabey die Unbequemlichkeit, dass nähmlich: so oft die Naturtöne angegeben werden sollten, alle Löcher mit den Fingern bedeckt

gehalten werden mussten, durch leicht zu behandelnde Klappen zu beseitigen.

Der Zweck dieser Unternehmung war, dieses so beschränkte, und für den Künstler, der es als Concertinstrument behandeln will, so schwierige und undankbare Instrument zu bezähmen; die, trotz aller Kunstfertigkeit, sehr oft misslingenden Stopftöne zu entfernen, und statt denen andere, dem Wohlklange, und der Fülle der Naturtöne ganz ähnliche hervorgehn zu machen.

Mit den Grundsätzen des akustischen Tonmasses wohl bekannt, gelang es ihm diese Aufgabe zu lösen, und zwischen die beyden äussersten möglichen Grenzpuncte seines Tonumfanges, alle diatonischen und chromatischen Klangstufen von gleicher Stärke und Reinheit zu legen. Es bedarf keiner Krummbögen mehr, um aus dieser oder jener Tonart blasen zu können, alles Stopfen fällt hinweg, kein ängstlich herausgepresster, bald hohlklingender, bald kreischender Ton wird mehr gehört; die rechte Hand hat eine weit edlere und zweckmässigere Verrichtung, als in den Schalltrichter sich hinein zu bewegen, und durch tieferes oder minderes Einsenken, wiederliche, stumpfe, und nebstbey unrichtig abgemessene Töne hervorzubringen. Ja! was dieser Erfindung einen noch grössern Werth ertheilt, ist: dass man mittelst der Klappen sogar jenen Naturtönen des Horns, welche gegen unser temperirtes Tonsystem zu hoch oder zu tief sind, und daher erst mit vieler Einsicht und Geschicklichkeit zum Gebrauche erzwungen werden müssen, die höchste Reinheit geben kann.

Dass nunmehr das Waldhorn mit solch einem Mechanismus versehen, einen gleichen Rang mit den übrigen gewöhnlichen Concertinstrumenten erhält, und dass es daher auch im Orchester eine bedeutende Rolle spielen kann, und mehr, als bloss Ja und Nein zu sagen im Stande ist, bedarf hier wohl keiner weitern Erklärung. *Sapienti pauca.*

Dem Zögling Herrn *Kail*, ward von allen Kennern der lauteste und einstimmigste Beyfall zu Theil; und es ist nicht zu verkennen, dass Herr *Weber* alles aufgebothen zu haben schien, um in diesen Variationen, sowohl durch die Neuheit und Anmuth des Thema, als auch durch die effectvolle Bearbeitung desselben, das Klappenhorn in den hellsten Glanz zu setzen. Dieser junge Künstler ist zuvor von dem sehr braven Lehrer am Conservatorium Herrn *Zaluzan* auf dem gewöhnlichen Horn unterrichtet worden, bis er unter der Leitung des Herrn Directors *Weber*, der ihn wegen seiner Geschicklichkeit bey der Verfertigung des hierzu nöthigen Mechanismus mit Erfolg gebrauchte, dieses zu behandeln anfing, und in Kurzem sehr bedeutende Fortschritte damit machte.

(Die Fortsetzung folgt.)

Merkwürdige Ansichten und Äusserungen eines Recensenten.

„Wie es hier mit der musikalischen Kritik bestellt ist, davon möge das einen Beweis geben."

Musikalisches Allerley aus Paris.

Leipz. musikal. Zeitung J. 1819. Nr. 15.

Der Pariser Correspondent für die Leipziger musikalische Zeitung, der so gern wie ein Verehrer *Mozarts* aussehen möchte, um, von diesem grossen Nahmen, gleichwie von einem Schilde, bedeckt, seine stumpfen Bolzen auf *Gluck*, *Salieri*, *Cherubini*, *Spontini*, kurz auf die Compositoren der *eigentlichen dramatischen Musik*, abschiessen zu können; der seinen Grimm gegen die Administration der grossen Oper zu Paris so weit treibt, ihr das Verlangen, dass man dramatische Sänger Sylbe für Sylbe *verstehen* soll, zum Verbrechen zu machen, und sie zu tadeln, dass sie vor lauter neuen oder erneuten Darstellungen weder Sänger noch Publicum zu Athem kommen lasse (ein Tadel, zu welchem ihm wenige andere Bühnen Anlass geben dürften); der das Schicksal, welches *Boieldieus* geniales *Rothkäppchen* ausser Paris, und besonders in Deutschland haben werde, mit so richtigem Scharfblick prophezeyte; der es den Franzosen gewaltig übel nimmt, dass sie verständige Operngedichte dem Canevas der italienischen Texte vorziehen, und der die Fortschritte der musikalischen Kenntnisse in Frankreich nach dem Grade misst, in welchem italienische Musik jeder andern wird vorgezogen werden, u. s. w., u. s. w. bricht in jenem Aufsatze, aus welchem wir obenstehendes Moto entlehnten, der noch *ungehörten* Spontinischen Oper *Olympie* zum voraus den Stab, indem er es beseufzt, dass nicht *Mozart* sie componirt habe. Sodann lässt er sich folgender Massen vernehmen:

„Übrigens ist es wirklich auffallend, dass unter einem so unmusikalischen Volke, wie die Franzosen, die tragische Oper hoch in Ehren gehalten wird, und bis zur Vollendung ausgebildet worden ist, während die Musik für die deutsche Tragödie

als gar nicht vorhanden betrachtet werden muss. Was soll man davon denken, dass die Deutschen wohl Narrenpossen, aber keine hohe Leidenschaftlichkeit in Musik zu setzen wissen? etwa, dass die deutsche poetische Bildung keine rein tragische Oper zulässt? aber sie versucht sich ja in rein tragischen Dramen. Freylich letzteres auch nicht im classischen Sinne des Worts, das heisst unter Zustimmung der ganzen Nation und aller Stände derselben."

So wäre es dann den Franzosen, welche, wie der Herr Correspondent anderswo sagt, keine Musik, sondern nur Notenschreiber, gleichwohl gelungen, die tragische Oper bis zur Vollendung auszubilden? — und wenn diess so ist (wie wir keineswegs zu bestreiten Willens sind) und folglich in der königl. Academie der Musik vollkommene tragische Opern gegeben werden, wie kömmt die Direction derselben zu dem in eben jener Nummer enthaltenen Vorwurfe, dass sie keine Musik zu schätzen wisse? oder gehört die Musik nicht zur Vollendung der tragischen Oper? — Ist es die Schuld der Deutschen, wenn sie zur Erzeugung tragischer Opern von ihren Bühnen nicht so aufgemuntert, und darin nicht so unterstützt werden, wie die Franzosen von der k. Academie der Musik? und ist es ferner die Schuld der Deutschen, wenn dem Herrn Correspondenten die wenigen neueren tragischen Original-Opern unbekannt geblieben sind, die demungeachtet zu Stande kamen, und welche die neueren italienischen (die in der Regel nie komischer sind, als wenn sie tragisch seyn wollen) weit hinter sich zurück lassen? — hat *Mozart*, der Deutsche, welchen der Herr Correspondent so überaus hoch zu schätzen sich anstellt, nur Narrenpossen und keine hohe Leidenschaftlichkeit in Musik zu setzen gewusst, wenn er auch keine rein tragische Oper geschrieben hat? — Haben *Göthe*, *Schiller*, *Collin* u. a. m., sich in rein tragischen Dramen nur *versucht*? und wird der Herr Correspondent es auf sich nehmen, ihren Werken die Classicität abzusprechen?

Wiener-Bühnen.

Im *Theater an der Wien* hatte am 28. Juny die Aufführung einer neuen Oper Statt: *Das Rosenhütchen*, grosse Zauberoper in drey Aufzügen nach dem französischen des *Baazies*, mit Musik von *Carl Blum*.

Das Stück selbst ist nach dem nähmlichen Mährchen wie das im k. k. Hofoperntheater unlängst aufgeführte *Rothkäppchen*, jedoch auf eine von diesem ganz verschiedene Art bearbeitet.

Da die Analyse der Dichtung nicht hierher gehört, so wenden wir uns sogleich zur Beurtheilung der Musik und der Aufführung. Letztere geschah mit einer Pracht in Hinsicht auf Decorationen und Garderobe, dessgleichen in der glänzendsten Periode dieses Theaters nicht gesehen worden ist. Sämmtliche Mitglieder der Oper, des Schauspiels und Ballets sind dabey beschäftigt; alle leisten, was nur immer möglich ist. Ein so seltenes Zusammenwirken, die sichtbare Lust und Liebe, mit der Jeder das Seinige that, die gelungene Musik nebst dem, was die Herren *Horschelt*, *Neefe*, *Roller* und *Lucca Piazza* rücksichtlich der Tänze und Gruppirungen, der Decorationen, der Maschinerie und des Costüms geleistet hatten, riss das Publicum zu den lautesten Beyfallsbezeugungen hin.

Die Hauptrollen waren in den Händen der Dlle. *Vio* (*Rosenhütchen*) welche diese Rolle als Gastdarstellung übernommen hatte, und des Herrn *Demmer*. (*Alidor*) Herrn *Jäger* war die bedeutendste Gesangparthie zu Theil geworden. Dlle. *Vio* schien am ersten Abende unpässlich, und auch etwas befangen zu seyn; als sie aber von dem wohlwollenden Publicum, so wie sich die Gelegenheit dazu darboth, aufgemuntert worden war, verlor sich ihre Befangenheit, und sie sang und spielte nun zart und lieblich, wie immer. Herr *Demmer*, obgleich mit einer unbedeutenden Stimme begabt, zeigte durch richtige Intonation, dass er ein eben so trefflicher Musiker als guter Schauspieler sey. Herr *Jäger* sang vom Anfang bis zu Ende hinreissend schön. Unter den übrigen verdient Herr *Rüger* seines höchst komischen Spieles wegen, ehrenvoll genannt zu werden.

Die Musik hat den unläugbaren Vorzug, dass sie sehr ansprechend ist. Herr *Blum* hat durch die Entfaltung neuer höchst lieblicher Ideen, welche auch grössten Theils gut ausgeführt sind, sein entschiedenes Talent auf's Neue beurkundet. Wenn man auch in seinen Arien den Mangel an hinlänglicher Klarheit der Gedanken und eine zu reiche, den Gesang bedeckende Instrumentirung tadeln wollte, so muss man dagegen gestehen, dass dieser Fehler beynahe allen jüngeren Tonsetzern eigen ist, und sich in jedem folgenden Werke immer mehr und mehr zu verlieren pflegt. Das Trinklied, der Holzhauerchor, das Quintett im Walde, gesungen von

dem Rosenhütchen und 4 unsichtbaren Männern, so wie das Lied am Schlusse der Vorstellung sind *vorzüglich* zu nennen; das Trinklied, hat im eigentlichsten Verstande *Furore* gemacht, und musste jedes Mahl wiederhohlt werden. Übrigens sind aber auch die übrigen Chöre und Ensembl-Stücke sehr lobenswerth, und wurden ausnehmend gut vorgetragen.

Die Herren *Horschelt* und *Neefe*, so wie die Grazie *Heberle* und ihre brave Gefährtinn *Würdisch*, wurden während der Vorstellung, am Schlusse Dlle. *Vio*, und die Herren *Demmer*, *Jäger* und *Horschelt*, dann aber mit grossem Lärm der Componist gerufen. Er erschien aber nicht, weil er, wie das Publicum, wiewohl etwas spät, benachrichtigt wurde, nicht zugegen war. *S.*

K. K. Hoftheater am Kärnthnerthore.

Am 26. Juny wurde die bekannte Oper: *Die Tage der Gefahr* mit *Cherubini's* köstlicher Musik nach langer Zeit wieder, und zwar mit grössten Theils neuer Besetzung gegeben. Das Publicum, dem man allenthalben einen ausgezeichneten Musiksinn zugesteht, zeigte sich seines Rufes vollkommen würdig. Es war zahlreich herbeygekommen, und nahm dieses seit 17. Jahren unzählige Mahl gegebene Stück sowohl im Ganzen als in den einzelnen Theilen mit dem rauschendsten Beyfalle auf, der sich des andern Tages bey Wiederhohlung desselben, wo möglich, noch vermehrte. Die gelungene Aufführung trug jedoch zu dieser glänzenden Aufnahme wesentlich bey. Herr *Vogl* hatte die Rolle des *Wasserträgers* übernommen, in welcher bey dem ersten Erscheinen des Stückes der verewigte *Lippert* durch sein treffliches Spiel geglänzt hatte. Der Gesang desselben konnte seiner rauhen Stimme wegen nicht Genüge leisten. Herr *Vogl* zeigte nebst einem gelungenen Spiele, was dieser Part hinsichtlich des Gesanges zu bedeuten habe. Sein schöner gefühlvoller Vortrag begeisterte die Versammlung.

Mad. *Grünbaum* sang, wie man es von einer solchen Meisterinn erwarten konnte; auch ihr Spiel, besonders im 2. Acte, war lobenswerth.

Sehr verdienstlich gab Herr *Stümer*, welcher den *Armand* als Gastrolle übernommen, seine zwar nicht hervortretende, aber desshalb nicht unwichtige Rolle.

Unter den Nebenrollen verdienen Herr *Weinmüller*, der den *Hauptmann*, und Dlle. *Bondra*, welche die *Marzelline* gab, einer auszeichnenden Erwähnung. Beyde wussten ihre unbedeutenden Rollen bedeutend zu machen, und indem sie auf diese Art wesentlich zu dem uns bereiteten Genusse beytrugen, haben sie sich Ansprüche auf unsern Dank erworben, so wie die Mitglieder des Chores, welche, wie gewöhnlich, trefflich zusammenwirkten, und besonders den Soldatenchor (*D-dur* Anfangs des 2. Acts) so herrlich vortrugen, dass jedes Mahl die Wiederhohlung unter stürmischen Applaus verlangt wurde.

Mad. *Grünbaum* und die Herren *Vogl* und *Stümer*, wurden an beyden Abenden vorgerufen, nur Schade, dass die meisten Tempo's zu schnell genommen wurden.

Literarische Anzeige.

Damen-Journal, für das Pianoforte herausgegeben von M. J. Leidesdorf. Heft Nro. 6 bis 12. Wien, bey S. A. Steiner und Comp. (Preis eines jeden Heftes 1 fl. W. W.)

Die in den früheren Heften mit ungetheilten Beyfall aufgenommene Zusammenstellung interessanter Musikstücke wird auch diesen Fortsetzungen ein gleich erfreuliches Loos bereiten, und die Tendenz des Herausgebers und der Verlagshandlung, dem schönen Geschlechte einen nicht unwillkommenen Toiletten-Zeitvertreib zu verehren, vollkommen rechtfertigen. Melodien und Scenen aus *Medea*, *Berggeist*, *Joconde*, dem *Barbier von Sevilla*, *Othello*, *Titus*, der *Italienerinn in Algier*, *Faust*, *Rothkäppchen*, der *diebischen Elster*, u. s. w. nebst gehaltvollen Bruchstücken aus *Mozarts*, *Beethovens* und anderer grossen Meister Werke sind hier ungezwungen an einander gereiht, geschmackvoll geordnet, und durch originelle Zwischenspiele so verbunden, dass ein solches — gleichsam — Fantasiestück, aus dem Gedächtnisse vorgetragen des brillantesten Erfolges vergewissert seyn darf.

Wien, bey S. A. Steiner und Comp., Musikhändler.
Gedruckt bey Anton Strauss.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG,
mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat.

Den 7ten July | Nro. 54. | 1819.

Blicke auf die Gesellschaft der Musikfreunde des österr. Kaiserstaates, und derselben Kunstleistungen in diesem Jahre.

(Eingesendet.)

Allenthalben wurden nun seit mehreren Jahren in der österreichischen Monarchie musikalische Vereine gegründet. — Der *Wiener*-Verein (seit 1812) mag dazu wohl den besten Fingerzeig gegeben haben. Er dankt sein Entstehen einigen ehrenvollen Männern (hier sey es mir erlaubt den kaiserl. königl. nied. österr. Herrn Regierungs-Rath, *Jos. Sonnleithner*, Secretär der Gesellschaft, besonders zu nennen), welche die unerschöpflichen Kräfte dazu, den Enthusiasmus, die zu Gebothe stehenden Hilfs-Mittel kannten, es war demnach nur eine kleine Anregung nöthig, alles, was Musik ausübte oder liebte, plötzlich für die gute Sache zu begeistern, und siehe! in wenigen Wochen wurde *Händel's Timotheus* zweymahl nach einander von mehr denn 630 Individuen, und zwar dem Werthe des Werkes so entsprechend aufgeführt, dass diese Production in den Annalen der Musik stets die grösste, imposanteste bleiben wird. Im Jahre 1813 wurde diese Cantate wieder zweymahl, im Jahre 1814 *Händels Samson*, (mit einer herrlich vermehrten Instrumentirung von dem als Theoretiker und Praktiker gleich achtungswerthen k. k. Herrn Hof-Secretär *von Mosel*, vor denen auf dem Wiener-Congresse versammelten Monarchen und Grossen Europa's) im Jahre 1815 *Händels Messias*, im Jahre 1816 des Herrn Abbé *Stadler befreytes Jerusalem* immer von mehr denn 500 Mitgliedern in der k. k. Reitschule, im Jahre 1817 *Naumanns Vater Unser*, im Jahre 1818 wieder *Timotheus* (beyde Meisterwerke jedoch im k. k. Redouten-Saale, und von einem kleineren, dem *Locale* anpassenden Personale) mit immer gleich gutem Erfolge, von der ganzen Kunstwelt dankbar anerkannt, gegeben.

Schon bey der Aufführung des *Samsons* erhielt dieser Verein unter dem Nahmen: *Gesellschaft* der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates eigene Statuten, und ward förmlich organisirt. Ausser *zwey* ähnlichen grossen Productionen in jedem Jahre zum Besten der Gesellschaft (der Betrag z. B. von jenen am 8. und 9. Dec. 1818 war zur Gründung eines vaterländischen Conservatoriums bestimmt) wurden noch *vier Gesellschafts-Concerte* in dem k. k. grossen Redouten-Saale unter einer besonderen Comité gegeben. Sämmtliche *ausübende* Mitglieder wirken hier wechselsweise, executiren sowohl die älteren als neueren Werke grosser und bedeutender Componisten, die *unterstützenden* Mitglieder versammeln sich jedesmahl zahlreich und glänzend, so zwar, dass man — was doch wirklich bey den kaum zählbaren musikalischen Kunstgenüssen in Wien viel sagen will — bestimmt behaupten kann: diese Gesellschafts-Concerte sind in dem kaiserlich decorirten Saale gewiss, ausser dem hohen Interesse, welches sie in musikalischer Hinsicht erwecken, die brillantesten, die es jemahls hier gegeben hat, nicht leicht irgendwo geben kann.

Zur genaueren Würdigung der Kunstleistungen wollen wir bey den gegebenen Musikstücken der vier Concerte in diesem Jahre, welche wechselsweise die HH. *Hauschka* und *Worzizcek* dirigirten, etwas verweilen.

Grosse (ensemble) Instrumental-Compositionen.

Neue Symphonie (D-dur) von *Fesca*.
Grosse Symphonie (D-dur) von *L. v. Beethoven*.
Neue Ouverture von *Tomascheck*.
Ouverture von *Freyh.* von *Lannoy*.
- - (*Tage der Gefahr*) von *Cherubini*.
- - (*Prometheus*) von *L. v. Beethoven*.
Zwey *Märsche* von *Moscheles*.

Wer da weiss, welche Richtigkeit in der Ausführung solche Instrumental-Sätze fordern, worin der Componist in aller Freyheit seines Geistes nach

Belieben schaffen kann, wie sehr der Ausdruck seiner Empfindungen (ohne Text) in der blossen Tonsprache eines richtigen *Colorits* bedarf, welche Deutlichkeit Modulationen und Schwierigkeiten verlangen — beyde geben oft dem Werke die grösste Wichtigkeit, und *Cherubini*, *Beethoven* biethen gewöhnlich seltene Aufgaben dar, in den Ton-Gemählden *Tomaschecks* ist Kraft vorherrschend, in jenen des Freyh. von *Lannoy* ist eine schöne geregelte Zusammenstellung in einem freyen Geiste unverkennbar — der wird eingestehen müssen, dass die Ausübenden diese Compositionen jedem Wunsche so entsprechend gegeben haben, als man es nur von einem der besten Orchester erwarten kann. *Moscheles Märsche* waren weniger an ihrem Orte, nur auf der Bühne dürften sie erwünschte Wirkung machen.

Grosse Vocal-Compositionen.

Huldigung, eine Cantate, von *L. H. K. Hölty*, Musik von *J. Schenk*.

Abendlied zu Gott. Chor von *J. Haydn* mit Begleitung von Blas-Instrumenten, von *Kirchlehner*.

Glaube, Hoffnung und Liebe, von *Kuffner*, ein vierstimmiger Gesang, von Abbé *Stadler*.

Frühlings-Lied, von *Rochlitz*, Musik, von *Fesca*.

Vierstimmiger Hymnus mit Orchester-Begleitung, von *Ign. Ritt. von Seyfried*.

Die Hirten bey der Krippe. Cantate von *Eybler*.

Der *May*, Cantate von *J. Schenk*.

Schenks Compositionen erhielten darin Interesse, dass sich die Mädchen der Gesellschafts-Schule darin producirten; man bemerkte mit grossem Vergnügen sehr deutlich die Fortschritte, welche sie in kurzer Zeit machten. Die Cantate, der *May*, möchte in früherer Zeit als musikalisches Fresco - Gemählde mehr angesprochen haben, doch in der Doppelfuge am Ende zeigte sich der wackere Componist auf das ehrenvollste, da erwiesener Massen nur die geübtesten Meister der Harmonie darin glücklich sind. — Die Nahmen der übrigen gefeyerten Componisten sind hier ferner hinlänglich Bürge für den Werth ihrer Geistes-Producte. Jene *Haydns*, *Stadlers* (in einem hohen Grade) *Eyblers* (ein älterer Satz, mit einem neuen Recitativ, vorzüglich schönen *Canon a tre*, und Quartett vermehrt) *Seyfrieds* streng und meisterlich harmonisch gearbeiteter Hymnus, machten die herrlichsten Eindrücke. Die präcise Aufführung — Soloparthen waren immer in guten Händen — von einem Chor-Personale, durch dessen Grösse das Ganze schon äusserst imposant wird, war immer gleich lobenswerth, die tiefe Empfindung für die erhabenen Gegenstände, für die gelungene Ausarbeitung, welche die Sänger stets zu begeistern schien, wirkten auch noch ausser der Pracht der Harmonie, ausser der Schönheit der Melodie unwiderstehlich auf alle Zuhörer.

(Die Fortsetzung folgt.)

Zweytes Concert des Herrn *Moscheles* in Grätz.

Gleich Anfangs schon legte die hiesige Theater-Direction ihre Engherzigkeit und gänzliche Unbekanntschaft mit ihrem wahren Vortheile dadurch an den Tag dass sie, leere Häuser (ihr gewöhnliches Loos) vor und nach dem Concerte befürchtend, Herrn *Moscheles* in keinem Falle eine Einnahme gestatten wollte, obgleich derselbe auch für sie zu spielen sich erboth. Die Direction blieb dabey, dass sie mit dem Künstler gemeinschaftliche Sache machen, und mit ihm vereint durch neue Stücke und Musik drey Abende ausfüllen wolle. Herr *M.* fand zwar die Bedingung sehr hart, beschloss jedoch, da für den Augenblick kein Ausweg blieb, es einmahl zu versuchen, worauf dann das in Nro. 50 dieser Blätter schon referirte Concert Statt fand. Da jedoch die Einnahme mit dem vollen Hause keineswegs in Verhältniss stand und mehrere seiner besondern Gönner in den Künstler drangen, für sich allein etwas zu geben, so machte Herr *M.* der Direction neuerdings den Antrag, ein zweytes Concert für sich selbst, dann ein drittes für die Unternehmung zu veranstalten; die Directoren begehrten aber den zweyten Abend für sich, und wollten dem Virtuosen nur den dritten einräumen. Herr *M.* liess sich sogar zu letzterem herbey, wenn ihm dafür nur eine gewiss sehr mässige Entschädigung würde, aber auch diese verweigerte man. Dieses Benehmen empörten endlich den Künstler, den Musikverein, der ihm immer freundlich zur Seite stand und die ganze Stadt, als sie es erfuhr. Der Hass fachte die Liebe zur hellen Flamme an, der edelmüthige Verein, für Steyermarks Ehre besorgt, both alle Kräfte auf, das Publicum nahm lebhaften Antheil und trotz aller hämischen und zum Theile kleinlichen von den Gegnern gespielten Ränke wurde bey übervollem Hause und vor einem sehr gewählten Audi-

torium im ständischen Rittersaale das zweyte und letzte Concert des Herrn *M.* am 23. Juny gegeben. Die Wahl der Stücke war vorzüglich. Den Anfang machte die *Ouverture* zu *Fidelio* von *Beethoven.* Sie wurde gut gegeben. Hierauf trug Herr *Moscheles* ein Rondo brillant von seiner Composition vor. Das mit lieblichen Melodien und frappanter Harmonie reich ausgestattete Tonstück gefiel sehr, besonders bey dem überaus glänzenden, pikanten und ausdrucksvollen Vortrag des Concertgebers. Fräul. *C.* von *K.* sang eine Arie von *Simon Mayer*; ihr schönes Organ drang zum Herzen der Zuhörer, und riss sie zu lautem Beyfalle hin. Professor *Schneller* sprach Klopstock's Frühlingsfeyer, von *Moscheles* in einer improvisirten Phantasie begleitet, und diess herrliche Gedicht gewann dadurch mehr Bedeutung, trug auf den Flügeln der Töne die Herzen zur Allmacht empor. Der bekannte Männerchor (*Es-moll*) aus *Vogels Demophon**), ein Lieblingsstück unseres kunstsinnigen Publicums, schloss, energisch vorgetragen, die erste Abtheilung. Die zweyte begann mit einer *Ouverture* von *Lannoy*, die unter seinen übrigen schätzbaren Compositionen sowohl, was effectvolle Instrumentirung, als Grösse der Ideen betrifft, einen vorzüglichen Platz einnimmt; sie wurde sehr brav executirt. Hierauf spielte Herr *M.* seine Variationen über eine österreichische Nationalmelodie unter rauschendem Beyfalle und zeichnete sich wiederhohlt als geschmackvoller Tonsetzer und Virtuose vom ersten Range aus. Ein Duett aus *Armida* von *Rossini* (den man mit Recht einen musikalischen *Kotzebue* nennen könnte, da er uns Deutsche statt an den Norden an die erschlaffende Weichheit des glühenden Südens ketten, und unsere musikalischen Turnübungen abbringen will) wurde von Fräul. *C. v. K.* und Herrn *Cornet* mit seltenem Eifer vorgetragen, und gefiel sehr. Zum Schlusse phantasirte der Concertgeber auf dem Pianoforte. Richtige Ausführung der Ideen, frappante Modulationen, herzergreifende Melodie und tiefe Kunst beurkundende Harmonie, bezauberten die Zuhörer, die am Ende in lauten Beyfall ausbrachen, und dem Künstler huldigten. Ein trefflicher Jüngling sagte bey dieser Gelegenheit: wenn jeder Ton, den *M.* spielte, ein Wort und jeder Accord, den er griff, ein Vers würde, welch eines schönen Gedichtes dürfte sich die Welt erfreuen!

Dieser Abend bleibt uns unvergesslich und der hiesige Musikverein, ohne dessen edle Mitwirkung wir Herrn *Moscheles* nicht mehr gehört hätten, erwarb sich neue, grosse Verdienste um das Vergnügen unseres Publicums.

*) Dieser meisterhafte Chor gehört zu Mehuls Hadrian, und wurde in die genannte Oper nur eingelegt.

Anmerkung der Redaction.

Über die Aufführungen des Requiems von Cherubini.

Den 25. und 28. Juny in der Hof-Augustinerkirche.

Wiens zahlreiche Musikfreunde und Kenner verehren *Cherubini* schon lange als einen ihrer vorzüglichsten dramatischen Tonsetzer, sie folgen seinen originellen, tief empfundenen und eben so gedachten Schöpfungen mit hoher Begeisterung und Freude, jeder kennt sie und freut sich der Wiederhohlung, denn sie bewirken keine Übersättigung, sie beschäftigen das Gefühl und Denkvermögen des gereiften Künstlers in dem Masse wie sie den weniger in die Kunst Eingeweihten vergnügen.

Wie gross unser Liebling und berühmte Meister auch im Gebiethe der Kirchenmusik dastehe, haben wir voriges Jahr in diesen Blättern bey Gelegenheit der Aufführung seiner Messe in derselben Kirche erwähnt. Kein Wunder dass sein neuestes Werk, das *Requiem*, die Neugierde und Erwartung ungemein spannte und reitzte.

Wir wollen der nächstens erscheinenden möglichst vollständigen Analyse dieses in hohem Grade interessanten Kunstwerkes nicht vorgreifen, können indess nicht verhehlen, dass, obgleich sich *Ch.* nicht streng an die Muster dieser Gattung hält, im ganzen Werke, mit geringen Ausnahmen, der heiligste und der Kirche anpassendste Styl herrscht; mehrere Stellen und vorzüglich die Doppelfuge „*quam olim*" beweisen echte contrapunctische Kunst; sinnreich und gewählt ist die Instrumentirung, der Gang der Singstimmen einfach, überhaupt das Ganze von erschütternder tiefer Wirkung.

Die Aufführung dieses schönen und des berühmten Verfassers ganz würdigen Kunstwerkes ward in der Augustiner-Hofkirche durch einen Künstlerverein von 94 Personen mit der Präcision und Schönheit bewerkstelligt, welche die Aufführungen der Kirchenmusik unter dem verdienstvollen Capellmei-

ster, Herrn *Gebauer*, allda so anziehend machen. Die Mitwirkung zahlreicher und trefflicher Dilettanten, welche hier immer ihre hilfreiche Hand biethen, verdient den Dank aller Kunstfreunde, und bürgt für so schöne Genüsse auch in der Zukunft.

Literarische Anzeigen.

Messe in B nebst Graduale für 4 Singst. 2 Viol. Viola, 2 Clarinetten, (Flöte und Fagott ad lib. Trompeten, Pauken und Orgel, von J. B. Schiedermayer, 36. Werk. Sechste Lieferung der Kirchen-Musikalien. Wien, bey S. A. Steiner und Comp. (*Preis 10 fl. W. W.*)

Der Verfasser ist in der leichtern Gattung des Kirchenstyls mit Recht beliebt. Auch diese Arbeit empfiehlt sich durch eine lobenswerthe Gemeinnützigkeit, da absichtlich alles vermieden wurde, was nur einiger Massen die Ausführung erschweren konnte. Das fugirte *Graduale*: „*In te Domine sperari*" (*G-moll-dur*), das für einen *Soprano-Solo* geschriebene *Offertorium*: „*Domine, Dominus noster, quam admirabile est nomen tuum*" (*B-dur*), so wie das canonisch bearbeitete *Benedictus* gehören zu den vorzüglichsten Sätzen dieser Messe.

Trois Duos pour deux Violons, composés par Jos. de Blumenthal, Oe. 20. Nro. 3. des Duos progressifs, à Vienne chez S. A. Steiner et Comp. (*Prix 3 fl. W. W.*)

Diese 3 Duetten sind als sehr brauchbare Übungsstücke den Scholaren ganz besonders zu empfehlen. Nach den Grundsätzen einer reinen und geläuterten Schule geformt, verbinden sie auf eine gefällige Weise das Angenehme mit dem Nützlichen, und entsprechen somit vollkommen ihrer Bestimmung.

Sonate brillante et facile (in G) p. l. Pianoforte et Violon, par A. Diabelli, Oeuv. 47. Vienne, chez S. A. Steiner et Comp. (*Prix 2 fl. 30 kr. W. W.*)

Auch dieses Werkchen wird Freunde und Gönner finden, denn ein heiterer Charakter, ein lebendiges Gemüth, und muntere Laune sprechen jederzeit an.

Ungarisches Rondo für das Pianoforte. Verfasst und dem hochgebornen Herrn Alexander Freyherrn von Podmaniczky in Ehrfurcht gewidmet von seinem Sohne Ludwig von Podmaniczky. 1. Werk. Wien bey S. A. Steiner und Comp. (*Preis 1 fl 30 kr. W. W.*)

Dieses Tonstück ist nicht sowohl ein breit ausgeführtes Thema, als vielmehr die sehr artige Zusammenstellung charakteristischer National-Melodien, geschmackvoll geordnet, und an einander gereiht, welche sowohl durch Ton- als Tempowechsel an Interesse gewinnen, und den Liebhabern dieser Gattung Vergnügen gewähren werden. Es ist ein erfreulicher Anblick, wenn die Erstlinge als dankbares Opfer der Kindesliebe dargebracht werden, und doppelt angenehm, wenn auch den Kunstanforderungen Genüge geleistet wird, und die strengste Kritik nichts zu rügen findet. Nur zum Beweise unsrer Achtung, und beseelt von dem Wunsche, den hoffnungsvollen Kunstjünger selbst auf kleine, unscheinbare Flecken aufmerksam zu machen, bemerken wir nebenbey, dass nach den Gesetzen der rein grammatikalischen Schreibart in dem 12. Tacte vor dem gänzlichen Schlusse die oberste Bassnote, da die Harmonie nach *D-moll* und nicht nach *Es-dur* führt, als *gis* statt *as* bezeichnet werden müsse.

Variations sur un thème favori du Ballet (der Berggeist) pour le Pianoforte avec accompagnement de deux Violons, Alto, Violoncelle et Contrebasse ad libitum, composées et dediées à son élève Mademoiselle Leopoldine Blahetka par Joseph Czerny. Oev. 10. Vienne chez Cappi et Diabelli. (*Prix 5 fl. W. W.*)

Die kurze Introduction ist gut durchgeführt, die Variationen über ein beliebtes und bekanntes Thema sind gefällig, brillant und nicht sehr schwierig, wodurch sie allgemeiner anwendbar werden. Die Schlusspolonaise ist heiter und sehr gut in die Finger gesetzt. Dem *Tutti* wäre mehr Abwechslung und Feuer zu wünschen, auch wird die Passage *al unisono* im Finale etwas zu sehr wiederhohlt. Übrigens aber kann man dieses Werk allen Clavierspielern empfehlen, es wird ihnen und geselligen Zirkeln eine angenehme Erheiterung verschaffen.

Berichtigung.

In Nro. 53. Spalte 425., Zeile 12. von oben herab, ist statt: *Notenschreiber* zu lesen: *Noten schreiben*.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG,
mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat.

Den 10ten July Nro. 55. 1819.

Blicke auf die Gesellschaft der Musikfreunde des österr. Kaiserstaates, und derselben Kunstleistungen in diesem Jahre.

(Fortsetzung.)

Concert-Stücke.

Ein *Satz* aus *Kreutzers* 12. Violin-Concert, gespielt von Herrn *Fradl*.

Andante und Polonaise für *Violoncell* von *Romberg*, vorgetragen von Herrn *Pehaczek*.

Erster Satz des 4. *Violin-Concertes* von *Rode*, gespielt von Herrn *Jansa*.

Andante und Variationen für die *Clarinette*.

Weit entfernt der Ausführung der übrigen Musikstücke in diesem (ersten) Gesellschafts-Concerte im geringsten nahe treten zu wollen, kann Referent, sich auf ein allgemeines Urtheil stützend, behaupten, dass Herrn *Fradls* Spiel darin das Interessanteste war. Er verbindet einen hohen Grad von Kunstfertigkeit, Geschmack im Ausdruck mit vieler Ruhe, und einer öconomischen Bogenführung. — Herr *Jansa* berechtiget zu grossen Hoffnungen; er eilt zwanglos, voll Leben und Feuer die betrettene Künstlerbahn vorwärts, und scheint sich den Virtuosen (auf der Violine) *Pehatschek* zum Vorbild gewählt zu haben. Er hatte das Unglück, dass ihm eine Saite sprang, eine andere, nicht gleich ganz rein gestimmte Violine wurde ihm gereicht, und die Art, wie er darauf das Concertstück endigte, beleuchtet seine Fähigkeit, seine Fassung. — Herr *Pehatschek* behandelt das Violoncell mit besonderer Accuratesse und Kunstfertigkeit, sein Ton ist sehr angenehm, Referent hat Gelegenheit ihn öfter zu hören, er trägt jede Composition mit vieler Wärme, und richtigem Gefühle vor. — Der Ton des Künstlers auf der Clarinette hat viele Delicatesse, seine mechanische Fertigkeit ist lobenswerth, doch gibt er, wodurch das Spiel zu wenig Glanz erhält, beynahe alle melodiösen Stellen und Concert-Passagen zu gleichförmig zart, mehrentheils mit einerley Farbe. — Überhaupt macht dieser Vortrag auf einem Blas-Instrumente in kleineren musikalischen Zirkeln nicht selten die günstigste Wirkung, allein in einem grossen Concert-Saale bleibt solch eine Production der Töne, sey es auf Blas- oder Saiten-Instrumenten zu verdeckt, um den Künstler immer gehörig und nach Verdienst würdigen, die Composition wird nicht klar genug, um ihre einzelnen Schönheiten immer gewahren zu können.

Gesangstücke.

Terzett für *Sopran*, *Tenor* und *Bass* aus den *Horatiern und Curiatiern* von *Weigl*, gesungen von Frau v. *Peters*, den HH. *Barth* und *Götz*.

Duett von *Pavesi* für Sopran und Tenor, gesungen von Fräul. *Unger* und Herrn *Mozatti*.

Arie (a. d. befreyt. Jerusalem) von Herrn Abbé *Stadler*, gesungen von Herrn *Krebner*.

Alt-Arie mit Chor von *Nicolini*, gesungen von Fräul. *Millani*.

Tenor-Arie mit Chor von Herrn *Gyrowetz*, gesungen von Herrn *Barth*.

Eine gute, klangvolle Menschenstimme spricht immer mehr im Allgemeinen an, als jedes andere Instrument, und wird es auch von den ersten Virtuosen gespielt. Wir zollen dem grössten Instrumental-Satz, mit aller Präcision von dem besten Orchester aufgeführt, Bewunderung, den lautesten Beyfall, aber nichts weckt unser Naturgefühl unsere Empfindung so, als wenn ein Sänger, eine Sängerinn von der Natur mit einer guten Stimme ausgestattet, und wäre es auch in einer mittelmässigen Composition, auch die Cordial-Saiten zu treffen weiss. Die genannten Individuen rechtfertigten vollkommen diese Bemerkung. Gesang und Vortrag der F. v. *Petters* war in schönem Verein mit jenen der HH. *Barth* und *Götz*. Letzterer Beyden ist in diesen Blättern

schon oft ehrenvoll gedacht worden, und wenn sie jede Auszeichnung verdienen, so gebührt diese nicht minder dem Herrn *Krebner.* Kräftig und klangvoll ist seine Stimme in den Mittel-Lagen des Tenors, angenehm die Höhe, in der Tiefe bemerkt man den gediegenen Bariton; Ausdruck, Deutlichkeit und gefühlvoller Vortrag geben seinem Gesang in jeder Art Composition eine wichtige und angenehme Modificirung. Genannte drey Sänger verbinden bey den nöthigsten Forderungen, die man an Sänger stellen kann noch überdiess eine auf Grundgesetzen beruhende, ausgezeichnete musikalische Ausbildung. — Herr *Mozatti* verdient als Sänger (Tenor) und noch mehr als Gesanglehrer Auszeichnung. — Fräul. *Unger* hat eine reine sonore Sopran-Stimme, sie verräth gute Schule, und wird bey kunstgerechter fernerer Bildung für den höheren Sopran ein bedeutender Gewinn werden. — Dem Fräul. *Millani* kann man nach den vortrefflichen Sängerinnen, die wir in neuerer Zeit hörten, nähmlich den M. M. *Borgondio* und *Waldmüller*, die schönste *Altstimme* zugestehen. Sie hat in dem Umfang vom kleinen g (ungefähr) bis $\overline{\overline{c}}$ durchaus geläuterte Töne, ihre Methode, ihre Manieren sind regelrecht, sie colorirt richtig, und trägt den Ton besonders schön; kurz Alles war entzückt, als man die schätzbare Sängerinn hörte, deren Stimme in einigen Klangstufen an Wohllaut und Gediegenheit jener der Mad. *Borgondio* täuschend ähnlich ist. Solche Gesang-Genies, die wir nicht kennen, gibt es unstreitig noch mehrere; möchte man im Allgemeinen doch mehr aufmerksam darauf werden, sie mehr zu wecken suchen.

(Der Beschluss folgt.)

Correspondenz-Nachrichten.

Venedig, März und April 1819.

Nach geendigter Carnevals-Stagione suchte man die vortreffliche *Fodor* auf 24 Vorstellungen hier zurück zu halten, und eröffnete, da die übrigen Theater zu andern Zwecken bereits bestimmt waren, das zu *S. Samuele*, welches durch 13 Jahre geschlossen stand. Vier Opern sollten unter einander wechseln; die Wahl traf: *Lodoiska* von *S. Mayer*, *Elisabetta* von *Rossini*, *la Capricciosa coretta* von *Martini*, und den *Barbiere di Seviglia* ebenfalls von *Rossini.*

Lodoiska wurde seit ihrer Entstehung überall und erst verflossenes Jahr zu *Bergamo* mit entschiedenem Beyfalle aufgenommen, folglich unterliegt ihr Verdienst keinem Zweifel mehr. Hier aber verdarben meist mittelmässige Sänger das Gute so sehr, dass man Noth hatte, den Meister zu erkennen. *Gesualda Silvestri* hatte die Kühnheit als *prima Donna* aufzutreten, und wurde dafür empfindlich ausgezischt. *Adelaide Comelli* in der Rolle des *Soprano*, befriedigte als Anfängerinn auch nicht. *Tenor Sirletti* hat wenig Stimme, obwohl gute Methode. Das übrige bedecke der Mantel der Schonung!

Nun rüstete man sich für die *Elisabetta.* Wäre diese Oper nicht bekannt, so könnte ich über ihren Werth und Unwerth so manches sagen; hier genügt die Bemerkung, dass, ungeachtet Mad. *Fodor* alle Kunstkraft aufboth, dennoch nichts von Beyfall im Ganzen zu erringen möglich war. Isolirte Stücke wurden sehr beklatscht.

Später suchte man *la Capricciosa corretta* hervor, und — wer sollte es glauben, sie war die glücklichste unter ihren Schwestern. Das, was der Zeit angehörte, wurde mit Nachsicht aufgenommen, das Gute lebhaft beklatscht, und so fand sichs am Ende, dass, nachdem überdiess zwey analoge Compositionen (von *Guglielmi* und *Baglioni*) eingelegt waren, sechs Stücke, letztere eingerechnet, durch 10 Abende gefielen, obschon es unbezweifelt bleibt, dass ohne einer *Fodor* nicht zwey Vorstellungen hätten gewagt werden können. Der Italiener ist leicht bestechlich, und sehr nachsichtig, er erträgt oft *einer* guten Arie wegen stundenlange Faseleyen. Man kann aber nicht sagen, dass die Martinsche Musik im *Ganzen* genommen sehr ansprach, (in *S. Moise* soll sie vor 33 Jahren *Furore* gemacht haben) auch waren die Sänger an so manchen Stellen über die Art der Ausführung des alten Teints verlegen, die einzige Mad. *Fodor* zeigte ihr eminentes Talent auch in dieser Gattung, so wie in der unmittelbar darauffolgenden *buffa Rossinis*, dem *Barbiere di Seviglia*, worin sie gleich das 1. *Rondo* unübertrefflich und fast unter allem, was sie bisher sang, am schönsten vortrug. Somit bestätiget auch *Venedig* das Pariser und Londoner-Urtheil, dass *Fodor* in jeder Gattung, in allen Stylen und Charakteren zu einer der glänzendsten Virtuosinnen des 19. Jahrhundertes sich qualificirt habe. Man erinnert sich nicht seit vielen Jahren eine ähnliche Sängerinn hier gehört zu haben. Sie ist, dem Vernehmen nach, auf 5 Jahre für die italienische Oper in Paris verschrieben, auch seit geraumer Zeit dahin abgereist.

In der letzten Fastenwoche, in welcher, wie allgemein üblich, die Theater gänzlich verstummen, thaten sich die Tempel des Herrn mit einigen musikalischen Opfern hervor, unter welchen diess Jahr drey neue Compositionen Erwähnung verdienen. Ein hier lebender Contrapunctist, der Mönch *Ab. Marsand* schrieb neue Lamentationen a 3 Voci für Männerstimmen; Capellmeister *Perotti* ein *Miserere* a 4, und Graf *Miari* ein *Miserere*, und *Agonia* a 3 Voci. — Die ersten sind regel und stimmgerecht, und haben manche schätzenswerthe contrapunctische Eigenschaften; das zweyte verbindet Strenge des Satzes mit Frischheit im Colorit, ist jedoch etwas abgerissen, und wurde mittelmässig aufgeführt. Das *Miserere* des Grafen *Miari* (Mitgliedes der *Academie* von *Bologna*) ist zwar höchst unbedeutend, da er es für mittelmässige Dilettanten zu schreiben hatte, aber dessen *Agonia* enthält — einige Kleinigkeiten weggerechnet — sehr schöne Stellen.

(Die Fortsetzung folgt.)

Bemerkungen.

Es gibt auch in der Musik gewisse Phrasen oder Redensarten, Verbindungspartikeln, Übergänge, Wendungen, Ausfüllungsparthieen, die an sich leer, bedeutungslos und gleichgültig sind, und als blosse Zwischenglieder und mechanische Hülfsmittel des Ausdrucks nur einen relativen, bedingten Werth haben. Es beweiset daher grosse Armuth an Ideen und unverständige Ausübung der Kunst, wenn ein Componist, statt mehrerer schöner und wohl entwickelter Gedanken, bloss solche leere Phrasen gibt, und sie bunt zusammensetzt, anstatt ein Thema gehörig durchzuführen. Es ist dann nicht viel besser, als wenn ein Redner oder Dichter mit lauter „*und obgleich, wenn aber auch, es ist möglich, dass, bey so bewandten Umständen*" u. d. gl. sein Werk aufüllen wollte. Und häuft der Componist die so genannten *Gemeinplätze*, so wird er fast eben so trivial, als einer, der nur in Sprichwörtern redete.

Poesie und Redekunst haben ihren Schmuck, ihre Blumen und Zierden. Aber ein geschmücktes Werk muss Gedanken haben, die der Ausschmückung werth sind. Lauter Schmuck, lauter Blumen, hinter denen man vergeblich etwas Wesentliches, Wahres sucht, zeugen von schlechtem Geschmack. So auch in der Musik die Überladung mit Verzierungen; erst muss die Grundlage der Melodie und Harmonie da seyn; dann ist vielleicht Manches einer Ausschmückung fähig, würdig oder bedürftig. Allein in lauter Blumen zu sprechen, oder blosse Manieren an einander zu reihen, ist dem guten Geschmacke zuwieder.

C. F. Michaelis.

Miscellen.

Die Ton- und die Koch-Kunst.

Die Lober der *Tonkunst* werden nicht fertig, von dem unendlich mannigfaltigen Modulationen und Rhythmen zu sprechen, deren die Musik fähig sey; als leistete diess die Kochkunst, als *echte, freye Kunst*, nicht eben so gut, ja, noch besser!

Der Gegensatz von *harter* und *weicher* Tonart ist auf's herrlichste ausgesprochen im *Essen* und *Trinken* selbst. *C-dur* wird jeder echte Gourmand im *Rindfleisch*, der Basis der Mahlzeit, wieder erkennen; eben so *A-moll* im *Rheinwein* u. s. w.

Scharfsinnige Köpfe werden leicht finden, wie sich z. B. eine *Aalpastete* dem feyerlichen *Es-dur*, schwarz *Wildpret* dem *As*, *Champagner* dem *Fis*, *Lacrima-Christi-Wein* dem *F-moll* vergleichen lasse. Jede *Schüssel* ist ein *Accord*: die *Ingredienzien* sind *Töne*.

Kein Hörer wird durch einen schönen und überraschenden Übergang so entzückt, als ein guter *Esser*, wenn einer Schüssel eine — pikantere folgt.

Mit *Messer* und *Gabel* weiss er *sostenuto* und *staccato*, *sforzando* und *pizzicato* zu machen. Die schönsten *Rouladen* perlen aus den Flaschen heraus, und trillern in den Stengelgläsern.

Dissonanzen würzen die Harmonie — daher denn billig der Wein etwas *beitzend und muffig* ist.

Selbst den *Contrapunct* haben wir so gut, als der Tonkünstler. Denn, wenn gleich Drescher und andere Starkesser, wie eine schlechte musikalische Gemeinde, alles *unisono singen*, d. h. *essen*, so, dass jeder die Melodie führt; so ist dagegen diese an kunstgerechten Tafeln *contrapunctisch* in die verschiedenen Stimmen oder Kehlen verlegt, und, je nachdem irgend ein Gast mit seiner Lieblingschüssel zusammentrifft, erklingt die Melodie bald aus einem *Discant*; oder *Alt-*, bald aus einem *Tenor-* oder *Bass*-Schlund.

Auch *Soli* entzücken, und *Essvirtuosen* erregen gewiss oft mehr Erstaunen durch ihre Force in Stü-

cken, die für sie (auf Kohlen) *gesetzt* worden sind, als die besten Tonkünstler. Was vollends den wohlthätigen Einfluss auf's Leben betrifft, so weiss ein Kind, durch welche Kunst sich dieses fristet.

Die Welt hat wenig von den Gefühlen, mit welchen wir aus einer *Oper*, oder aus einem *Concert* kommen; sie verklingen meistens unverstanden in der eigenen Brust. Aber, was ist nicht schon bey *Mahlzeiten* für das *Wohl* der Menschheit gethan worden?

Literarische Anzeigen.

Sammlung komischer Theater-Gesänge aus dem k. k. privil. Theater in der Leopoldstadt in Wien, 6. Lieferung. Wien, bey S. A. Steiner und Comp. (Preis, 2 fl. W. W.)

Die zwey beliebten Duetten: *„Ich möcht' ein Trommel hab'n"* — und: *„Ey, ey, ey, sagt mein Weib"* — aus dem Zauberspiel: *Tischl deck' dich*, von Herrn Capellmeister *Wenzel Müller*, sind der Inhalt dieses Heftes; die muntere Laune, der schäckernde Jokus, welcher darin vorherrschet, haben beyden schon lange die Gunst des sich gerne erheiternden Publicums gewonnen, und dürften daher, als Erinnerungsmittel am Clavier, gleichfalls keine unwillkommene Erscheinung seyn.

Polonaise pathétique pour le Pianoforte — comp. et ded. à Mdlle. Leop. de Marynska — par C. Lipinski. à Vienne chez S. A. Steiner et Comp. (Prix, 30 kr. W. W.)

So kurz an sich diese beyden Sätze — Polonaise D-moll — Trio D-dur — sind, so enthalten sie dennoch eine wahrhaft nationelle Charakteristik, die das Vaterland des Tonsetzers verräth, von der gewöhnlichen, bey uns bekannten Form abweicht; und durch diese eigenthümliche innere Structur die Liebhaber dieser Tanzmelodien erfreuen wird.

Musikalischer Anzeiger.

Bey S. A. Steiner und Comp.
Kunst- und Musikalienhändler in Wien am Graben Nro. 612.
ist erschienen und zu haben:

Museum für Claviermusik.
(Musée Musical des Clavicinistes.)

1. *Heft.*

Beethoven, L. van, Sonate (in A-dur) für das Pianoforte, 101. Werk, 4 fl. W. W.

2. *Heft.*

Moscheles, Ign. Fantasie (im italienischen Style) verbunden mit einem grossen Rondo (in C-dur) für das Pianoforte, 38. Werk, 4 fl. W. W.

3. *Heft.*

Stadler, (Abbé) Fuge mit einem Vorspiele (Prelude) für das Pianoforte, 3 fl. W. W.

4. *Heft.*

Ebner, W. Aria Sr. kaiserl. Majestät Ferdinand III., 36 Mahl verändert, für das Pianoforte, (Jahr 1648.) 4 fl. W. W.

5. *Heft.*

Hummel, J. N. grosse Sonate (in Fis-moll) für das Pianoforte, 81. Werk., 6. fl. W. W.

6. *Heft.*

Lannoy, (Ed. Freyherr von) grosse Sonate (in As-moll) für das Pianoforte, 9. Werk, 4 fl. W. W.

(Wird fortgesetzt.)

Ferner ist neu erschienen und zu haben:

Onslow, G. 4. grosses Trio (in E-moll) für Pianoforte, Violin und Violoncello, 14. Werk, Nro. 1. 6 fl. W. W.

——— 5. grosses Trio (in Es) für Pianoforte, Violin und Violoncello, 14. Werk, Nro. 2. 6 fl. W. W.

——— 6. grosses Trio (in D) für Pianoforte, Violin und Violoncello, 14. Werk, Nro. 3. 6 fl. W. W.

Stadler, (Abbé) Glaube, Hoffnung und Liebe von Christ. Kuffner, in Musik gesetzt für 4 Singstimmen. Partitur und ausgezogene Stimmen, 1 fl. 30 kr. W. W.

Assmayer, Ign. 4 Gesänge für vier Männerstimmen, 9 Werk, 2 fl. 30 kr. W. W.

Contin, Fr. von, Andante und Variationen für die Violin, m. Begl. einer Violine, Viola und Violoncello 9. Werk 2 fl. 30 kr. W. W.

Diabelli, A. Sonatinen für das Pianoforte, aus allen Dur- und Moll-Tonarten, 8. Heft, enth. 2 Sonatinen in As-dur und F-moll. 2 fl. W. W.

Knecht, J. H. Elementarwerk der Harmonie, als Einleitung in die Begleitungs- und Tonsetzkunst, wie auch in die Tonwissenschaft. 2 Abth. 20 fl. W. W.

Wien, bey S. A. Steiner und Comp., Musikhändler.

Gedruckt bey Anton Strauss.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG,
mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat.

Den 14ten July Nro. 56. 1819.

Blicke auf die Gesellschaft der Musikfreunde des österr. Kaiserstaates, und derselben Kunstleistungen in diesem Jahre.

(Beschluss.)

Wir haben nun schon die besten Orchester, aber für gute Sänger und Sängerinnen bleibt noch manches zu thun übrig. Möge die Singschule, welche die Gesellschaft unter den Professoren *Korner* und *Frühwald* errichtet hat, wobey Fräul. *Nanette Fröhlich* (eine treffliche Sängerinn, voll musikalischer Kenntnisse), zur Ausbildung der Schülerinnen sowohl, als des andern Gesang-Personals verwendet wird, der Herr *Wallascheck*, als Lehrer in der italienischen Sprache beygegeben ist, diesen Wunsch nach und nach immer mehr realisiren, da wir nun schon einige Mahle die sprechendsten Beweise eines bisher guten Fortganges davon bey öffentlichen Productionen erhielten, und wovon man sich noch genauer bey der alljährlichen Prüfung (Ende August) überzeugen kann. — Nebst mehreren zweckmässigen Vorkehrungen zur Errichtung eines vaterländischen Conservatoriums, wozu das kunstsinnige Publicum Wiens gewiss gerne sein Scherflein beytragen wird, sobald es einen guten Erfolg im Allgemeinen gewahren wird, ist unser Virtuose Herr *Joseph Böhm* zum Professor auf der Violine kürzlich ernannt worden; er wird seine Lehrstunden Anfangs *September* beginnen, wo auch ausser den Sänger-Knaben andere Schüler gegen einen mässigen Betrag Antheil nehmen können.

Zum Schlusse bleibt noch, das Ganze betreffend, eine Bemerkung, die nun gelegenheitlich nicht ganz überflüssig scheinen dürfte.

Das Gedeihen irgend eines Unternehmens von einer Gesellschaft beruht auf den nöthigen Hilfsmitteln, Einhelligkeit, und wirksamer Thätigkeit. — Der Zweck *dieser* Gesellschaft ist es, die Musik empor zu bringen, sich und dem Publicum Vergnügen zu verschaffen, die Beyträge der Mitglieder, den Ertrag von öffentlichen Productionen, so wie grossmüthige Geschenke — nach Abschlag der nöthigen Unkosten — zur musikalischen Bildung der Jugend, zur Unterstützung der Kunst-Talente und Privat-Anstalten, oder anderen wohlthätigen Handlungen zu verwenden, und wahrlich, es kann nicht bald etwas göttlich Wirksameres geben, die älteste aller schönen Künste im ätherischen Glanze zu erhalten, den höchsten sittlichen Genuss zu bereiten, und dabey die Grossmuth, mildthätige Gesinnungen auf die ehrenvollste Weise in Anspruch nehmen zu können.

Nun aber ist solch ein Unternehmen nicht so leicht ausführbar, als es sich Mancher vorstellt.

Beym Beginnen derselben biethet gewöhnlich Jedermann, der nur immer einigen regen Sinn für Musik hat, die Hand dazu; insbesondere erzeugen die Reitz-Mittel hiezu bey vielen ausserordentliche Erwartungen, bey vielen wird bald so eine ganz kleine menschliche Schwachheit, eine hier wohl oft verzeihliche Eitelkeit rege, in einem geringfügigen Umstand sehen sich die *Ersteren* getäuscht, die *Zweyten* hindangesetzt; wieder Andere werden durch Geschäfte, oder andere Obliegenheiten von einer Mitwirkung augenblicklich abgehalten, — darunter sind erwiesener Massen leider auch welche, die das vorschützen — über alles das veranlassen bey den besten Hülfsmitteln doch auch oft unvorhergesehene Hindernisse eine momentane Störung, woraus sich denn ergibt, dass nur allein *Ehrgefühl*, und wir wollen auch das zugeben, einiger *Ehrgeitz* diese Unternehmung, von Sache-verständigen, Werkthätigen Männern geleitet, beseelen; eine Unternehmung, aus welcher solche Vortheile nicht erwachsen, welche sich in andern Gesellschafts-Verträgen, Compagnie-Handlungen, einer allgemeinen Güter-

oder Erwerbs-Gesellschaft herausrechnen, erwarten lassen. Es fällt gewiss oft sehr schwer die Opfer nach Wunsch anzuerkennen, welche wirklich von den Interessenten dargebracht werden, es darf keinem derselben mit einer willkührlichen Handlung, die sich nicht entschuldigen liesse, nahe getreten werden, am allerwenigsten jenen, für die der Ausspruch, *homo sum, nihil humani a me alienum esse puto*, kein Interesse hat. Nur der Natur der Sache gemässe Handlungen, der *gute, feste Wille Aller* muss solch einen Verein aufrecht erhalten, den kein gewöhnlicher Nutzen oder Gewinn interessiren, denn nur das interessant seyn kann, was auf eine ausgezeichnete Weise die höhere Thätigkeit des Geistes beschäftiget, der eigenthümliche Ausdruck desselben ist. Die Aufmerksamkeit des Gebildeten, der seine Kräfte übt, zu einem immer höheren Grade ausbilden will, muss rege bleiben, hier muss also auch, um den vorgesetzten Zweck nachzukommen, die Politik, wie überall, in der Ausübung ihren sittlich erhabenen Charakter behaupten, und das ist denn doch keine unbedeutende Aufgabe für jene, welche über das Ganze zu wachen haben.

Correspondenz-Nachricht.

März und April 1819.

(Fortsetzung.)

Die *Stagione di primavera* sollte in *S. Benedetto*. mit *Rossinis Eduardo e Christina* eröffnet werden; indess mangelte am Ostermontage, d. i. den 12. April noch der grösste Theil des zweyten Actes, und der *Maestro*; folglich musste man zu einer Oper Zuflucht nehmen, welche wenigstens ein Theil der Gesellschaft bereits kannte; die Wahl traf die *buffa*: *la Vedova Scaltra* von *Capelletti*, vorigen Jahres neu für Rom geschrieben. Der *Maestro*, ein Collega *Rossini's* und sehr junger Tonsetzer aus *Bologna*, bewies mit seiner Composition, dass er der Geräuschmanier zugethan sey, den belebenden Funken des Genie's aber nicht besitze; keine einzige neue Idee konnte die vierstündige Langeweile nur eine Minute erträglich machen, und doch musste diese aus dem Reiche der Schatten emigrirte Leiche bis 24. anhalten, an welchem endlich der von der Theaterwelt so sehnsuchtsvoll erwartete Erlöser am Clavier erschien. Das schon durch dessen Anblick elektrisirte Publicum empfing ihn mit stürmischen Beyfalls-Äusserungen, die sowohl nach der Ouverture, wie fast nach jedem Musikstücke fortgesetzt wurden. Die Oper machte — wie der bereits erschienene Bericht zeigte, Furore, und rettete die Impresa für die ganze Stagione. Demungeachtet entdeckte man sich nach der Hand, nebst so manchen Übereilungen, harmonischen Sünden, gramatikalischen, syntactischen, rhetorischen, logischen, ästhetischen Vorzügen und Fehlern, dass ein guter Theil der Oper nicht etwa Reminiscenzen *aus*, sondern geradezu Copien *von* seinem *Mosè* und *Zoraide* enthalten. Wie *R.* diesen Betrug bey den Impressaren — welche gegenwärtig Tauschverträge über die neuesten Rossinischen Opern geschlossen haben, — zu verantworten vermag, das wird der Himmel wissen!

Die zweyte neue Frühlingsoper *Don Gusmanno* von *Pavesi*, das Buch aus einer sogenannten *Tragi Comedia* reducirt, hatte ein weit ungünstigeres Schicksal. Diessmahl hat der Componist wahrhaftig wenig geliefert, drey passable Musikstücke abgerechnet konnte man mit Recht Alles gewöhnlich und copirt nennen; da diess letztere überall unangenehm, in der italienischen Oper aber ganz besonders unausstehlich ist, weil selbst die beste italienische Oper aus tausend Ähnlichkeiten zusammengesetzt ist, so kann man, hat nicht der Ätherstrahl des Genius eine eigenthümliche Würze dazu gelegt, unmöglich Geduld zum Ausharren verlangen. Ohne den Verfasser sclavischer Nachahmung zu bezüchtigen, findet man doch den hundert und einen Gedanken aus seinen früheren Opern auf die analogen Situationen getreu wieder angewandt, alles ist auf dieselbe Weise wieder musikalisch ausgedrückt, und fast möchte man sagen, der Componist des *Gusmanno* fange an der Ideen-Schwindsucht zu laboriren an. Der Lärm der Instrumente ist übrigens genau nach *Rossinis* Manier abgemessen, jedes auch noch so unbedeutende Stückchen des Liebes-Ausdruckes steht mit der Macht aller Bläser in enger Verbindung, und scheint es, dass *P.* durch den Beyfall des Jahnhagels irre geleitet, seine bisher so allgemein geschätzte Eigenthümlichkeit verläugnen, und statt des eigenen echten Metalls, flittervolles Rauschgold der Fremden zu Markte bringen wolle. Beyde Finale sind im 1. Act dem Tenor, im 2. dem Soprane anvertraut; was aus dieser jetzt herrschend zu werden drohenden Neuerung werden soll, und kann, ist leider schon mehrmahls gefragt worden. Quan-

tität und Qualität des Effectes geht natürlich völlig verloren, und lässt nichts als die Sehnsucht nach dem Älteren und Besseren zurück. Die Sänger waren dieselben Seit der 3. Vorstellung kehrte *Eduardo* unter lauten Freudenbezeigungen wieder in die Scene, und dürfte wohl wenigstens 15 Abende herhalten müssen, bis *Mayerbeers* neue *Seria* sie ablösen wird.

Unter den venetianischen Provinzial-Theatern war jenes von *Rovigo* am glücklichsten. Man eröffnete das neu erbaute Theater mit einer neuen Oper, welche *Generali*, und einem heroischen Ballete, den *Gaet. Gioja* eigens dafür componirten. Erstere hiess *Adelaide di Borgogna* vom Dichter *Romanelli*, letztere: *Penelope* — und beyde machten Glück.

In der Oper erkannte man den seit einiger Zeit sich verdunkelnden *Generali* wieder, einen Mann, der vor *Rossini* keinen über sich duldete. Er war so zu sagen der Schöpfer des neueren nach *Cimarosa* und *Paesiello* aufgequollenen Styles, in welchem er sehr schätzbare von den Mängeln der *neuesten Mode* freye Producte lieferte, die in Aller Andenken sind. In dieser Oper nun, welche mit vielem Fleisse gearbeitet ist, zeigte sich *Generali* als Muster nicht bloss für Schüler, sondern für so manchen Meister, der für den wahren Gesang schreibt. Die gute Declamation, d. h. *die wahre* ist heut zu Tage eine äusserst seltene Sache, und findet sich nur bey einigen Wenigen der auserwählten Priester Apolls, worunter *Generali* mit Ehren begriffen ist. Unter der Sündfluth von Opern, womit heut zu Tage dieses Land überschwemmt wird, zeichnet sich diese, so anspruchslos auch ihr Schöpfer seine Eigenthümlichkeit darin darlegt, durch geregelte Ordnung, und hin und wieder durch bedeutende Kunstgewandtheit aus, so dass man sie unter die allergelungensten Erzeugnisse des Jahres rechnen kann. Vorzüglich gefiel die Introduction, 3 Cavatinen, ein Terzett, und 1 Quartett, so wie die Stretta des Finals im 1. Act, so wie drey grosse Arien und 1 Duett nebst der Schlussarie im zweyten. Zum Gelingen trugen die rühmlichst bekannten Sänger: Sgra. *Camporesi (prima Donna)* diese in jeder Hinsicht schätzenswerthe Künstlerinn, Sgra. *Bonini (primo Soprano)* vortheilhaft aus dem früheren bekannt, der *Tenor Bonoldi* einer der vorzüglicheren unter den jetzt lebenden, und der *Basso comico Fioravanti* (Sohn des berühmten *Maestro*) redlich bey, und sowohl Sänger als Maestro wurden nach jedem Acte gerufen. Auch der Ballet: *la Penelope* gefiel sehr.

Mailand — aus dem Berichte des dortigen Correspondenten bekannt — übergehe ich, und somit auch die neue Oper des *Pacini*: *il Falegnome di Livonia*, die wieder ihren früheren Schwestern nichts nachgibt.

(Der Beschluss folgt.)

Auf das Gedächtniss *Joseph Hayd'ns.*

Wer glänzte mehr, als Er, von hohen Gaben?
Wer flammte mehr von Himmelsgluth,
Wann des Allmächt'gen Ruhm erhaben
Im Seraphston von seiner Harfe klang?
Wie wogt im Chor der Töne Fluth,
Wann seine heil'ge Muse sang!

Europa weine! wehklage mein Gesang!
Die Harfe sank, die himmlisch dir ertönte!
Dein Haydn rührt die Saiten nimmer wieder.
Er ist dahin, der Sänger süsser Lieder,
Der mit der Töne Zauberey
Das Leben uns versüsste und verschönte;
Durch seine holde Phantasey
Mit unserm Harm und Schmerz uns wunderbar versöhnte.

Er ist dahin! Er, dessen Ton
In heil'gen Sphären der Religion
Tief in die fromme Seele drang,
Wann zu der Allmacht Thron
Auf Engelsfittigen sich seine Muse schwang,
Und wann sein feyerlicher Chor
Den Geist zum Ew'gen hob empor.

Wie oft hat seinen Melodien
Entzückter Hörer Schaar gelauscht!
Wie fluthete in ihrer Brust, wie rauscht'
Ein Meer von süssen Harmonien!
Wie konnten seliger die Stunden da entfliehen?
Wer fühlte da sein Herz von hoher Wonne glühen,
Und hätte sie mit Sinnenlust vertauscht?

Seinen bezaubernden,
Himmlischen Tönen
Wichen die quälenden
Sorgen der Seele,
Jegliche Kummerniss, die sie bedrängt.

Rührt er das Saitenspiel
Heiteren Scherzes,
Klärten die Blicke sich,
Lächelten fröhlich
Jugend und Alter im bunten Verein.

Liess er die heilige
Harfe erschallen,
O dann erhuben sich
Mächtigen Fluges
Fromme Gemüther zur Gottheit empor.

Heil uns, dass von der Tonkunst heil'ger Flamme
Noch unser aller Herz entglüht!
Heil uns dass nicht umsonst auf Deutschem Stamme
Der Blüthen köstlichste geblüht!
O Haydn, nimmer wird für dich der Sinn erkalten,
Den Deine Schöpfung einst gerührt:
Dein jugendlicher Reitz wird ewig nie veralten,
Wo Harmonie das Zepter führt.
Dein Geist, der jetzt die schönern Sphären schmücket,
Wo sich der Quell der Harmonie ergiesst,
Er hat uns oft entzückt, und noch entzücket
Er überall, wo Dir die fromme Thräne fliesst.

C. F. Michaelis.

Literarische Anzeigen.

Sonatine pour le Pianoforte à 4 mains, par M. J. Leidesdorf. Oeuv. 103. à Vienne chez Jean Cappi.

Repertoire de Musique; Ouvrage périodique, 2 Année, Cah. 1. cont. Adagio et Polonaise p. Pianof. Violon ou Flûte conc. comp. et ded. à Mr. P. Rovelli etc., par M. J. Leidesdorf, Oeuv. 105. à Vienne chez Jean Cappi.

Das erste Werkchen entspricht vollkommen seiner Tendenz; alle 4 kurz gehaltenen Sätze desselben sind leicht, gefällig, und für eine natürliche Applicatur berechnet, daher auch jenen Scholaren, welche sich gemäss ihres Alters und der Zeit des genossenen Unterrichts noch nicht an Höheres wagen können, als sehr nützlich und brauchbar ganz besonders zu empfehlen.

Die *Polonaise* sammt seinem *Introductions-Adagio*, womit der 2. Jahrgang des beliebten *Repertoire de Musique* beginnt, ist ein schätzbarer Beytrag zur Claviermusik; heiter, und angenehm gehalten, mit Eleganz, Geschmack, und geläuterten Kunstsinn ausgearbeitet, wird über das Ganze ein doppelter Reitz verbreitet, da es nach Gefallen mit einer concertanten Violine oder Flöte wechselsweise vorgetragen werden kann, indem beyde Begleitungsstimmen einzeln ausgeschrieben sind, und jede derselben nach der Eigenthümlichkeit des Instrumentes gewissenhaft eingerichtet ist.

Variations concertantes sur un Thême fav. du Ballet: Nina, p. l. Pianof. et Violon, par J. Mayseder, Oeuv. 20. à Vienne chez Artaria et Comp.

Nach einer pathetischen Einleitung wird das zarte Thema siebenmahl varirt, in welche Veränderungen sich beyde Solo-Instrumente wechselsweise theilen, und gleichsam einen edlen Wettstreit beginnen. Die Violine brillirt am meisten in Nro. 3, 5 und 7, so wie das Pianoforte in Nro. 2, 6, und in der Coda. Es ist sehr erfreulich, wahrzunehmen, wie ein anerkannter Virtuose auf der Violine, auch für ein anderes Concert-Instrument so effectreich, umsichtig, und kenntnissvoll zu schreiben vermag.

Quartett für 2 Violinen, Viola und Violoncell von L. v. Call, Nro. 1. 2. 3. Wien, bey S. A. Steiner und Comp. (Preis eines jeden 2 fl. 30 kr. W. W.)

Diese Werke eines geschätzten Tonsetzers, welcher der Kunst leider viel zu früh entrissen wurde, halten die goldene Mittelstrasse. Ohne mit tiefer Gelehrsamkeit zu prunken, sind sie der Abglanz eines reinen Gemüthes; ohne grosse Schwierigkeiten darzubiethen, und zur Ausführung entschiedene Meister zu erheischen, wollen sie dennoch nett und mit Zartgefühl vorgetragen werden; die Spieler müssen den Geist des Schöpfers auffassen und wiederstrahlen, die Herzenssprache verstehen, und sie durch Töne mittheilen können; dann wird auch das vorgesteckte Ziel in jeder Hinsicht erreicht werden.

Zweytes Concert (in H-moll) für die Flöte m. Begl. von 2 Violinen, Viola und Bass — verfasst und Herrn G. N. Conradi gewidmet — von G. Bayr, 6. Werk. Wien, im Verlage der Chemie-Druckerey. (Preis, 3 fl. W. W.)

Dieses wahre Paradestück besteht aus 2 grossen Sätzen, einem *Allegro*, und einer *Polacca*, welche durchgehends so brillant gehalten, so reichlich ausgestattet, für das Instrument so zweckmässig und effectvoll geschrieben sind, wie es sich von einem erfahrnen, vielseitig gebildeten, in seiner Kunst vollendeten Meister erwarten lässt. Dass die Begleitung hier nur auf 4 Bogen-Instrumente reduzirt ist, erleichtert um vieles die allgemeine Brauchbarkeit, und lässt die Principalstimme im hellsten Lichte glänzen.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG,
mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat.

Den 17ten July N^ro. 57. 1819.

Was ist ein guter Operntext?

Auf diese Frage werden so verschiedene Antworten erfolgen, als *verschiedene Gesinnungen der Theaterliebhaber*, aber noch mehr als *verschiedene Kunstansichten* vorhanden sind; das erste, die Gesinnungen spielen eine bey weitem grössere Rolle, als man glauben sollte, denn die ganze Masse der Theaterbesucher mit und ohne Gefühl, mit und ohne Kunstbildung, mit und ohne Geschmack, mit und ohne Bekanntschaft mit der philosophischen Kritik der Künste — kurz mit und ohne allen Beruf hat ihre eigenen Gesinnungen, welche in einer reitzenden Verwirrung gleich den Irrgängen einer englischen Gartenanlage unter, über, neben und durch einander herumlaufen. Wie diese nun ihr Recht behaupten, und es sich nicht nehmen lassen, und mit Begeisterung vertheidigen, bis sich durch Zufall etwa eine neue Idee in ihnen entwickelt, diess zeigt die Geschichte des Tages, aller ersten Opernproductionen, und aller raisonnirenden Gesellschaften, in denen nicht etwa die *Raison* die grösste Gewalt hat, sondern die *stärkste Stimme*.

Wir wollen bey dieser ersten grossen Masse ein wenig verweilen, denn da dieselbe es zu den ursprünglichen, angebornen ersten Menschenrechten zählt, über angeschaute Kunstwerke nach Belieben reden zu dürfen, so rechnen wir es zu den ersten Menschenrechten, die gleichfalls so unveräusserlich sind, diese aus der Gesinnung aller entspringenden Gespräche zu betrachten.

Wir beginnen bey dem Erbfeinde der Christenheit, beym Türken. So wie die Kreutzzüge gegen die Sarazenen, in welchen die provenzalischen Ritter unter dem Gesange von Romanzen ihr Blut nach dem heiligen Grabe trugen, jetzt ganz aus der Mode gekommen sind, eben so ergeht es auch jetzt den Opernbüchern, welche in türkischem Saffian gebunden sind, d. h. welche auf türkischem Gebiethe und in türkischem Costüme spielen.

Die Geschichtschreiber wissen selbst nicht genau anzugeben, ob unter der Regierung *Selims* oder eines *Mohammeds* einige türkische Opern so schlecht ausfielen, dass nun auf einmahl die ganze Gesammtheit des Publicums beschloss, die türkischen Opern seyen absurd, fade, erbärmlich, und man wolle nichts mehr dergleichen sehen.

Ob dieser Entschluss der Gesammtheit auf dem Wege des Ballotirens zu Stande kam, und in ordentlichen Sitzungen vorbereitet wurde, lässt sich mit Gewissheit nicht behaupten; ja es gibt einige, welche dafürhalten, dass vielmehr auf die Art hierbey verfahren wurde, welche den Peripathetikern eigen war; diese gingen nähmlich spatzieren, wenn sie etwas lernen wollten. Gerade so soll nun die schöne Welt auf Promenaden und in Gesellschaften diesen Entschluss, als das Resultat reifer Überlegung gefasst, und sich dabey der Lancasterschen Methode bedient haben, in welcher ein Lehrer zwey Schüler unterrichtet, diese unterrichten wieder vier andere, diese vier verbreiten es wieder acht andern, und so steigt die Lehrmethode in der mathematischen Progression bis ins Unendliche. Man sieht leicht ein, dass auf diese Art den türkischen Opernbüchern leicht der Prozess gemacht werden konnte, wenn man auch nicht ganz deutlich weiss, was die Gründe ihrer Verdammung waren? Ich will versuchen die wahrscheinlichsten, welche ich mit Mühe gesammelt, hier aufzustellen.

Einige Geschmackslehrer, d. h. Damen vom feinsten Ton und der grössten Bekanntschaft, sahen es für ein gefährliches, die Sitten der Männer verderbendes Beyspiel an, wenn in solchen türkischen Opern der Sultan oder sein Grossvezier immer mit vielen Weibern umgeben aus seinem Harem trat, und etwa gar heute dieser, morgen jener das Schnupftuch zuwarf, sie betrachteten diess als einen Eingriff

in ihre Rechte. Wer weiss, mit welchem strengen Gerechtigkeitsgefühle, und mit welcher unbestechbaren Unparteylichkeit das schöne Geschlecht in Sachen des Herzens zu Werke geht, und seine Prozesse zu führen weiss, der wird sich nun nicht mehr wundern, wann um des bösen Beyspiels willen hier den türkischen Opern mit einem Mahle der Garaus gemacht wurde; denn die Lehrkanzel, auf welche die Schönheit sich stellt, um da herab ihre Beschlüsse zu publiziren, gleicht in ihrer Unverletzbarkeit der obersten Instanz, und es gilt dann keine Cassation des Urtheils mehr. Was wird man sagen, wenn ich noch weit triftigere Gründe angebe, die ich bisher verschwieg, und welche dem männlichen Geschlechte als die eigentlichen Beweggründe zum Urtheile vorgespiegelt wurden? — die Pest, dieses furchtbare der Menschheit drohende Übel ward als Ursache angegeben, warum man so ohne Schonung gegen türkische Opern verfuhr; denn der Gerichtshof erkannte, dass in dem türkischen Costüme wegen Ähnlichkeit des Schnitts sich leicht einmahl der furchtbare epidemische Keim entwickeln könnte. Das männliche Geschlecht appellirte zwar, und wendete ein, dass die Stoffe alle in Deutschland fabrizirt, und desshalb der Ansteckung nicht ausgesetzt wurden, allein auch dieses half nichts und verbannt war die türkische Oper, in der man so manchmahl das seidene Unterkleid Constanzens und die himmlischen Töne ihres Gesanges hätte bewundern können. Mehr als alles aber trug der Charakter des Osmin bey. Man denke sich, wenn Leute anwesend sind, die das Essen und Trinken gleichsam als ein nothwendiges Übel betrachten, das den geistigen Stoff unseres Wesens nur an seiner Verklärung hindert, und eigentlich alle Spuren der ehemahls so berühmten platonischen Liebe noch vertilgen wird — wenn solche Leute im Theater sind, die nichts körperliches an sich haben wollen, als das allerunkörperlichste, nähmlich den sogenannten „*bon ton*", wie ist es möglich, dass sie die Spässe des Osmin anschauen können, der sich auf Zureden endlich gar niedersetzt, und zwar platt auf die Erde, was doch nicht anständig ist, und so recht aus Herzenslust anfängt zu trinken, bis die ganze Flasche leer und er tüchtig betrunken ist? Wie ist das für sie auszuhalten? Ist das ästhetisch? „Pfui!" höre ich manche Damen sagen, ja sogar Herren, welche die Champagne-flaschen durch einen Schlag an den unteren Rand zu Tausenden ihres Pfropfes entledigt haben, und die die Reitze der Tafel ordentlich auf zehn Gesetztafeln aufgezeichnet haben, wie Moses seine Lehre. „Pfui! sagte jüngst ein Professor der Pädagogik, ist das ein Gegenstand der Kunst, ist diess ein Beyspiel für Kinder?"

Schwer würde mir die Antwort fallen, wenn es eine darauf gäbe!

Ich frage aber dennoch aus angeborner Gutmüthigkeit: Ist das Essen und Trinken nicht eine eben so gute Erfindung als das Schlafen? Und habt ihr nicht schon Prinzessinnen auf dem Theater schlafen sehen? Es wird manchem freylich unsittlich erscheinen, wenn im Richard Löwenherz die Dame ganz ausgestreckt daliegt und einen Traum hat. So soll denn also dieser arme Osmin sich nicht auf seine Weise ergetzen, wie seine Geburt, Sitte und Magen ihm vorschreiben? Wie hätte Mozart das joviale Duett „*Vivat Bachus!*" schreiben können, wenn sein Osmin sich nicht mit einiger Freyheit bewegen dürfte? Wie könnte das höhere Leben in seinem Glanze erscheinen, und die Personen umstrahlen, welche gerade aus den gemeineren, aber zur Verwickelung des Ganzen nöthigen Personen ihren Contrast erhalten? Und ist es nicht komisch, da ihr von Herzen lacht? Ich sehe es ordentlich, wie viele das äussere Zeichen ihrer Zwergfellserschütterung verbeissen, weil sie glauben, es sey unmodisch, oder besser nicht *vornehm* über solche Spässe zu lachen. Sie schauen mit unverwandtem Auge nach der gelungenen Darstellung des Komikers, lachen oft unwillkührlich, und sagen zum Nachbar: Was ist diess für eine Dummheit? der Charakter Osmins hat noch mehr Anstössiges für die richtende Welt. Wenn er mit der Bastonade droht, und seinen Ochsenziemer schwingt, wendet sich das Herz im Leibe mancher Personen herum, die in dem vortrefflichen Glauben sind, Prügel schicken sich nicht auf das Theater, so was sähe man von Gassenjungen.

(Die Fortsetzung folgt.)

Correspondenz-Nachrichten.

Venedig, März und April 1819.

(Beschluss.)

Florenz hatte unter den reproducirten Opern als vorzüglichste den *Otello* mit *Tacchinardi* und Sgra. *Manfredini* auf den Scenen, und dieser erregte unter den dissentirenden Parteyen einige Heftigkeit, die sich eben nicht zum Vortheile *Rossini's* aussprach;

jene Partey nähmlich, die den Grundsatz: *Unità e Verità sono i due cardini delle belle arti* aufstellte, und hauptsächlich im Drama den Beweis leicht führen kann, siegte, ungeachtet es ausgemacht ist, dass *Rossini* nur Weniges verbessern dürfte, um den tiefen Eindruck, den die meisten Musikstücke zurücklassen, im Totale fest zu halten. Vor allem müsste die Ouverture geändert, der erste und ein Theil des 2. Actes von einiger Spreu und trivialen Lappen gereinigt werden. Übrigens gefielen die weiters gegebenen Opern: *l'inganno felice* von *R.* und *Serva Padrone* von *Generali*; so wie die *Clotilde* von *Coccia*. Eine Cantate, welche *Basilj* für die Festlichkeiten bey der Gegenwart Sr. k. k. Majestäten schrieb, verdient, da sie das Product einiger Tage, und höchst werthlos ist, keine Erörterung.

Alle übrigen Theater Ober-Italiens, bothen im Laufe dieser Monathe bloss alte Gerichte dar, die ich, um nicht zu weitläufig zu werden, übergehe.

Rom hatte im T. *Argentina* Concerte des *Paganini*, den man hier Landes mit allen emphatischen Allegorien und sein Spiel als das Höchste und Unerhörteste in der Kunst fortwährend bezeichnet — so wie unter dem musikalisch Wichtigeren während der Fasten-Epoche die Productionen der Oratorien: *il Paradiso perduto* (Poesie von *Rasi*, Musik von *Guglielmi*) bey den *Filippinern*; *il Trionfo di Mardocheo* von *Borghi* und *la Nuvoletta d'Elia* von *Bonfichi* in der *Chiesa nuova* auszuzeichnen sind. Übrigens wurden die diessjährigen Charwochen-Musiken in der päpstlichen Capelle, worunter die würde- und andachtsvollen Werke eines *Pallestrina*, *Allegri*, *Bai* (siehe Notiz und Beylage zum 1. Jahrgang dieser Zeitung Seite 111) noch immer an der Spitze stehen, während der Anwesenheit der k. k. Majestäten und vieler Tausende von Fremden — mit besonderer Präcision gegeben.

In Neapel gab man nach dem Furore-Stücke *Ricciardo e Zoraide* von *Rossini*, dessen *Mosè in Egitto* (wofür er nebst verschiedenen Abänderungen auch einen neuen 3. Act setzte) und *Ermione*, ebenfalls neue *Seria* von demselben Meister. *Mosè* gefiel besonders, obwohl der Charakter der biblischen Oper in der Musik eben nicht getroffen ist. Vorzüglich schön sind die religiösen Gesänge des hebräischen Volkes, worunter der Chor, in welchem es bey der Verfolgung des Farao den Beystand des Gottes seiner Väter anruft, eine allgemeine unwiderstehliche Rührung hervorbrachte. Ganz neu, und überraschend soll *Rossini's* Genius in dieser Oper sich wieder verkündet haben. Dessen *Ermione* machte jedoch nicht sonderlich Glück, obwohl, wie er selbst sagt, mehr Gutes darin steckt, als in den meisten Opern, die von ihm bisher mit Beyfall aufgeführt wurden. Unter andern legt er auf diese erstgenannten 3 Opern den meisten Werth, und äusserte bey einer Unterredung, die er mit mir ohne Zeugen führte, dass er sehnlichst wünsche, die strengen deutschen Kritiker möchten doch bald diese Partituren zu Gesicht bekommen, da er sich schmeichle, sie würden von seinem künstlerischen Talente einen vortheilhafteren Begriff erhalten. Auch gestand er ganz offen, dass seine Opern voll Flüchtigkeiten und harmonischer Flecken seyen, hinzufügend *„hätte ich noch zwey Jahre unter Mattei gestanden, so würde ich bisher wohl weniger schlechte Bässe gesetzt haben; doch ich schmeichle mir, das Fehlende nachzuhohlen."*

Ferner schrieb er im Laufe des März eine neue Cantate für das grosse Fest, das man in S. Carlo als Wiederherstellungsfeyer dem Könige gab, und ist gerade wieder mit einer neuen Oper beschäftiget, nach deren Endigung er im Spätherbste nach Mailand geht, wo er die Carnevalsoper für die Scala schreiben wird, für welche er 700 Ducaten erhalten soll. In Neapel hat er auf 2 Jahre die Operndirection übernommen.

Im T. *del Fondo*, gab man unter andern auch *Paesiello's*: *la Modista raggiratrice* und *il Matrimonio segreto* von *Cimarosa*; beyde Opern gefielen noch immer. *La Donna selvaggia* von *Coccia*, gefiel nicht, da diese an sich gute Musik durch viele heterogene Einschaltungen ganz verdorben wurde.

Die Impresa der königlichen Theater hat kürzlichst eine neue französische Sängerinn: Mlle. *Chabrand* engagirt, die bey ihrem ersten Debut in der S. Mayr'schen Oper: *il Trionfo dell' Amicizia* sehr gefallen haben soll. So bestätigt sich denn immer mehr meine früher geäusserte Besorgniss, dass Italien, das ehemahls ganz Europa mit Sängern ausstattete, sich diese aus fremden Ländern wird zuführen lassen müssen — da es an tüchtigen Singanstalten zu gebrechen anfängt.

In Palermo hat die *Gazza ladra* durch einen ganzen Monath gefallen. Mad. *Fabrè* und *Botticelli* nebst *Doncelli* hatten die Hauptparte.

Recension.

Museum für Claviermusik. 6. Heft, enth. Grosse Sonate für das Pianoforte, verfasst und Herrn K. T. von Nittel gewidmet von Eduard Freyherrn von Lannoy, 9. Werk, Wien, bey S. A. Steiner und Comp. (*Preis, 4 fl. W. W.*)

Wir machen hier die erste literarische Bekanntschaft mit einem Tonsetzer, von dem wir bereits mehrere grössere Instrumental-Compositionen mit wahrem Vergnügen *gehört*, dessen schätzbares Kunsttalent wir nun aus vorliegender Sonate *ersehen*, und zu deren gerechter öffentlichen Würdigung wir uns innigst verpflichtet fühlen.

Wenn bey einem *Ph. Eman. Bach* — dem unvergänglichen Muster im Clavierspiel — der einfach edle Gesang, die klare und doch so kunstreiche Durchführung, die Erreichung eines herrlichen Endzweckes durch anscheinend geringfügige Mittel bewundert wurde, zu allen Zeiten ein Gegenstand der Verehrung bleiben wird, da nur die Form vergänglich, der Urstoff unzerstörbar ist, so muss auch unserm Componisten dieser Ruhm zu Theil werden, da er dieselbe Bahn wandelt, ohne sclavischer Nachahmungssucht ganz im Geist und mit dem warmen Gefühl des grossen Meisters gearbeitet, und daher auch bey dem Vortrag seines Werkes weniger auf gymnastische *Tours de Force*, als auf Empfindung und wahren Ausdruck gerechnet hat. Besonders trägt das erste *Allegro* ganz diesen Stempel hoher Simplicität, und einer schwermüthigen Leidenschaft, welches düstere Colorit die so passend gewählte Tonart ganz ungemein erhöht, denn es steht in dem melancholischen *As-moll*, obschon der leichtern Übersicht wegen nur 4 B vorgezeichnet, und die übrigen im Gange des Stückes selbst nur als zufällige Erniedrigungszeichen betrachtet und ausgesetzt sind. Mit einer klagenden Melodie beginnt wahrhaft rührend das zweystimmig geführte Thema, welches gleich darauf vom Bass als *Contrapunct* in der *Octava gravis* beantwortet wird, und das beynahe immer wie ein heller Punct durchschimmert. Sehr schön ist die enharmonische Ausweichung nach *H-dur*, worin auch der so sanfte, wirklich tröstende Mittelsatz ertönt, der das zweyte Mahl zart figurirt wird, und in welcher Tonleiter auch der erste Theil endigt. Mittelst Nachahmungen der Ober- und Unterstimme werden wir unbemerkt nach *C-dur* versetzt, und hier erscheint nun der obengenannte Mittelsatz wiederhohlt in seiner vollen Reinheit nach einer interessant vorbereitenden Gradation. Durch eine ähnliche enharmonische Verwechslung wendet sich alles wieder nach der Grundtonart und zur Rückkehr des Thema, in welcher wir nun, ausser der Reprise der *Cantilene* (in *As-dur*) und einem kurzen *Inganno* (in *E-dur*) unverrückt bis zum gänzlichen, dem sombrösen Charakter entsprechenden Schlusse verweilen.

Das 2. Stück bilden vier Veränderungen über ein ausdrucksvolles Thema in *As-dur* $\frac{3}{4}$, die sämmtlich mit Geschmack entworfen und ausgearbeitet sind. Das *Rondo*, ein *Presto con Fuoco* ₵ *As-moll* — spricht gleich in dem Motiv die beengende Unruhe eines aufgeregten Gemüthes aus, welches überall Rettung sucht, und nirgends findet, das sich auf einem lecken Lebensschiffchen herumtreibt, einige Mahle das ersehnte Land der Ruhe zu erreichen wähnt, und wieder in den Strudel mit fortgerissen wird. So beynahe möchte sich Ref. die Conturen dieses energischen Tonstückes erklären, das bey einem Anstrich von menschenscheuer Wildheit rastlos dahinwogt, sich auf mannigfaltige Weise eine neue Bahn zu brechen strebt, wenige Augenblicke zur Besonnenheit zurück zu kehren, und den lindernden Balsam des innern Friedens zu fühlen scheint, aber wie von unsichtbaren Mächten gewaltsam ans Ziel fortgeschleudert wird. Dahin deuten wohl die fremdartigen Ausweichungen, die heterogene Stellung des Thema in *G-moll*, der gleichsam nach einer physischen Ermattung wiederkehrende Eintritt des die exaltirten Seelenkräfte beschwichtigenden Mittelsatzes in *Es-dur* und *As-dur*, dahin die unaufhaltsam — dem wüthenden Bergstrom ähnliche — nimmermüde zum Schlusse eilende Tonfluth. — Aus dem hier Gesagten ergibt sich wohl von selbst, dass unter den drey Sätzen dieser Sonate eben diess Finale einen precis markirten Vortrag erheischt, indess die andern mehr das Gemüth des Spielers in Anspruch nehmen. Somit danken wir denn herzlich für den schönen Genuss dem liebenswürdigen Verfasser, der als Volontair zu Euterpens Fahnen geschworen hat, und aus reiner Liebe zur Kunst, geleitet vom innern Andrang, uns mit so herrlichen, durch gründliches Studium gereiften Blüthen seiner phantasienreichen Schöpfungsgabe beschenkt.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG,
mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat.

Den 21ten July Nro. 58. 1819.

Was ist ein guter Operntext?

(Fortsetzung.)

O Herrlichkeit des Weisen, wenn kein Weiserer daneben steht! Ist das Theater nicht ein Spiegel der Sitten aller Zeiten und Völker? Und wird ein Sclaven- oder Harems-Aufseher mit dem kathegorischen Imperativ drohen, oder wohl gar sagen: du entweihest die heilige Idee der Menschheit! Verwegner! Stirb an deiner Schand! Nein! die Türken haben viel kräftigere Beweisgründe, und es handelt sich hier darum, die rohen Sitten Osmins anschaulich zu machen, damit das Gemüth des Zuschauers ihn verachten lernen müsse, um Blondchens Verrätherey, Flucht und Vereinigung mit ihrem Geliebten gerecht zu finden.

So wurde dem armen Osmin ebenfalls das Urtheil gesprochen, weil er sich gerade in dem rechten Styl beträgt, und durch seine Unbehülflichkeit, zur Ver- und Entwicklung des Ganzen beytragen hilft.

Nun kam aber ein neuer Vorwurf, welchen die Welt über den dramatischen Faden warf, indem sie ihn langweilig nannte. Ich frage: Würde dem unendlich reich begabten Genie des Tonsetzers eine Oper so viel Gelegenheit gegeben haben, die Zauberklänge seiner Musik uns zu entfalten, wenn dieselbe mit einer viel künstlicheren Verwickelung angelegt wäre? und ist es überhaupt in der Oper rathsam, ja sogar erlaubt? diess wollen wir später beantworten, und nur den strengen Urtheilsspruch bedauern, mit der die Welt diess Opernbuch als *türkisches* und nach ihm beynahe alle andern gewöhnlich zu verwerfen pflegt.

Man zog nun die komische Oper vor, welche auf einem uns näher liegenden Boden versetzt ist, und Figaro's musikalische Schönheit besiegte alle Herzen, obgleich auch hier schon ein leises Gefühl wieder im Stillen gegen das Textbuch arbeitete. „Wie, das *Jus primae noctis* auf dem Theater?" so murmelten alle Damen am Spiel- und Nähtisch einander ins Ohr. Männer, denen das Komische am Herzen lag, und die wohl wussten, dass es in der lustigen Verwirrung menschlicher Verhältnisse zu suchen war, wendeten sanftmüthig ein, dass das *Jus primae noctis* auf dem Theater ja nicht vertheidigt, oder gar ausgeübt, sondern dass es in aller Form, als ein Triumph der menschlichen Geistescultur, ordentlich abgeschafft, und für immer aufgehoben würde; allein auch diese Gründe wären nicht stark genug gewesen den Text des Figero vor seinem *Auto da fé* zu retten, wenn nicht die Intrigue des Pagen gar so allerliebst hineingewebt, und mit so vieler Kenntniss des menschlichen — ich wollte sagen, des weiblichen Herzens behandelt wäre. Diese unschuldige, an das platonische gränzende — ich wollte ja sagen — streifende, liebenswürdige Tändeley, verschwistert mit der lebensklugen und gewandten Susanne war der Milderungsgrund bey dem strengen Urtheile nach Recht und Erkenntniss, welches schon der Areopagus der pythischen Spiele darüber zu fällen im Sinne hatte. Weil es unsere Pflicht ist, der Männer bey einem Urtheilsspruch doch auch ein wenig zum Schein zu erwähnen, damit nicht der unselige Argwohn etwa verbreitet werde, als richteten sich die Männer ganz nach dem Ausspruche der Weiber, und gäben in Geschmackssachen ihre Stimme nur erst nach dem gefällten Urtheile derselben, so wollen wir einiger solcher beherzter Männer erwähnen. Es gab deren, welche behaupteten, dass solche Verhältnisse, wie das des Figaro zu Susannen mitsammt seinem Drohen des gewissen *„juris"* gerade für das Lustspiel höchst geeignet wären, das Leben im Drama zu erhalten, und die Verwicklung auf die interessanteste Art herbey zu führen, wenn der alles gleich machende Humor hinzuträte, und diese Verwicklung

durch das künstliche Fernglass des Witzes und der Ironie beschauen liesse, wodurch den Umrissen alle Schärfe benommen werde. Sie meinten so könne man ja auch Sonnen- und Mondfinsternisse beschauen, wenn man eine Fensterscheibe mit Rauch anlaufen liesse, und so müsse der Humor durch seine witzigen Beziehungen das irdische, anzuschauende Verhältniss des Lebens veredeln und zum Idealen erheben; denn bey Dingen, welche sich nicht widerstreben, sey ja gar kein Streit, also auch keine Vermittlung oder Ausgleichung nöthig und möglich. Wenn man zum Beyspiel den Grafen *Almaviva* als ein Muster von unbescholtener Treue dargestellt hätte, der an schönen Herbsttagen mit seinem Leibjäger fein ordentlich auf die Jagd geht, Abends hübsch zeitig zu Hause kommt, seine männliche Dienerschaft selbst auszahlt, und die Kammerfrau seiner Gemahlinn nie mit einem Auge betrachtet, weil es nicht seine Frau ist — da wäre ja die Oper schon aus, ehe sie anfängt, denn alsdann wäre nichts darzustellen, als was wir in jedem Hause alle Tage schon vorgehen sahen. Muss der Dichter nicht ordentlich sich präpariren durch Chocolade und Champagner-Wein, damit ihm nur einige menschliche Verirrungen einfallen, die er in ihrem Kampfe mit der Sittlichkeit darstelle, durch mannigfaltige Verwicklungen führe und recht anschaulich mache, um ihre schwache Seite ins Licht zu stellen, und nach erregter höchster Spannung das poetische Ritterschwert blank zu ziehen, das Laster zu recht zu weisen, und die Tugend mit Lorberkränzen zu behängen? Wird nicht auf diese Art das Gemüth, das so eben durch den künstlichen Kampf der höchsten Ehre mit der Unehre, und der reinsten Liebe mit der Untreue absichtlich beunruhigt war, nun erst recht poetisch versöhnt, wenn er anschaulich macht, wie das Ideal des Schönen und Guten den zügellosen Materialismus besiegt und in seine Schranken weist?

Wenn die Gräfinn an dem Pagen nichts weiter als die Pathenstelle versehen wollte, die für sein Unterkommen sorgt, und dem Hanshofmeister die Besorgung der Wäsche für ihn anbefehlen liesse, würde dann die heimliche Falte des weiblichen Herzens aufzudecken seyn, die gerade hier mit vieler Kenntniss gezeichnet ist? Muss nicht ein gefallener Mensch in seinen Verirrungen dargestellt, und durch komische Verwicklung und Auflösung der Zufälle wieder zur Wahrheit geführt werden, wenn man ein Lustspiel erfinden will?

Man gestehe es sich nur, dass die Decenz aus den Herzen zu sehr gewichen ist, und dass desshalb man immer den äusseren Schein haben will!

Das Spiel der Leidenschaften kann nicht in so mannigfaltigen Nuançen gezeigt werden, wenn der Dichter seine zu belebenden Figuren nicht in so wunderbarer Maskerade verkappen darf, dass sie handeln oder zu handeln drohen. Das blosse Witzspiel der Rede reicht nicht aus die mannigfaltigen Verwicklungen herbey zu führen, in denen dramatische Personen *der Oper* sich bewegen, und durch charakteristische Züge des Lebens unsere Theilnahme reitzen und sich erhalten können. Darum wäre es zu wünschen, zum Frommen der dramatischen Tonkunst, dass die übertriebene Delicatesse unserer heutigen ästhetischen Herzkammern nicht allzuschnell verdammte, was gerade im komischen ganz unentbehrlich, und was dem Tonsetzer erst die wahre Gelegenheit gibt, seiner Töne wunderbares Geheimniss zu entfalten! Aber es herrscht eine ordentliche Sucht, den Spielraum des komischen Operndichters immer noch mehr zu beengen, da derselbe doch so schon von so vielen Dingen gehemmt ist. Wie muss er nicht alle Kunst anwenden, um die Entwicklung seiner Charaktere auf die möglichst kürzeste Weise herbey zu führen, weil die Oper ihm weit weniger Spielraum gestatten kann, als das Schauspiel? Er muss also die Entfaltung des Inneren seiner Personen, worauf das Drama die höchste Kunst verwenden darf und soll, mit kecken schnellen Zügen vollenden, und der That mehr Gewicht geben als das Drama darauf legt. Ja, indem seine Personen singen, was die des Schauspiels reden, müssen sie in einem die Verständlichkeit mehr befördernden Style gehalten seyn, wenn die Tonkunst dabey ihren Zweck erfüllen soll. Kurz in der komischen Oper muss ein komisches Leben walten, und der Dichter nicht durch die gezierten Manieren der Convenienz gefesselt seyn, wenn das Ganze Interesse erregen und anschaulich werden soll. Diess heisst also nicht etwa, er solle mit zügelloser Freyheit darin zeichnen was ihm beliebe, und sich von den Gesetzen der Schönheit entbinden, sondern vielmehr er solle das komische Leben des Lustspiels in seinen mannigfaltigen Gestalten und Gruppirungen nur recht kräftig zeichnen, wie es den Sieg des

Idealen über das Materielle in höchster Schönheit kund thut, und wenn auch gleich die überbildete Welt dazu sagen sollte: „Diess passt nicht in unsere höhern Zirkel!"

Denn in diesen sogenannten höheren Zirkeln herrscht eben das eiserne Gesetz der Gewohnheit, welche alle darin schwebenden Figuren in Fesseln legt, dass sie in einem und demselben Style sich bewegen wie Bilder von einer Farbe, dass sie alle eine und dieselbe Gesinnung zu verrathen scheinen, wie Menschen eines Charakters, dass sie alle einen und denselben Schnitt der Kleider haben, wie die Kinder einer Erziehungs-Anstalt, dass keines eine Eigenthümlichkeit des Inneren noch des Äusseren verrathe, gleich einer von unsichtbarer Macht commandirten Compagnie Soldaten, dass keines handle sondern nur lächle und angenehme Reden lisple — und wäre es wohl möglich daraus den Stoff eines Lustspiels zu finden, wenn man auch den Dichter auf die Folter spannte?

Das Individualisiren der Charaktere ist sein Feld, und darin herrscht das komische Leben!

(Die Fortsetzung folgt.)

Correspondenz-Nachricht.

Warschau.

Wir eilen eine Nachricht zu ertheilen, die Jedem, der die schönen Künste schätzt, und dem der Nationalgeist theuer ist, sehr angenehm seyn muss.

Die Verehrer der Tonkunst haben am 11. May 1819, am Tage der Vorstellung der Oper: *Das Schloss in Czorsztyn*, mit Musik von Herrn *Carl Kurpinski* — diesem, durch die Gräfinn *Chodkiewicz*, eine goldene ihm zu Ehren geprägte Medaille, mit beygefügtem Briefe, folgenden Inhalts verehrt:

„Die Verehrer der Tonkunst hochschätzend, die schönen Erzeugnisse der Harmonie des Landsmannes, und Orchester-Directors des National-Theaters, Herrn *Carl Kurpinski*, haben beschlossen, ihm ein Zeugniss dieser Hochschätzung zu geben. — Vergeltung und Aufmunterung gehört dem Staate zu, doch zu dieser führt bloss die wahrhaft verdiente öffentliche Achtung. — Herr *Kurpinski* hat darauf grossen Anspruch, theils durch sein angebornes Talent, welches in reichlichen Früchten sich so schön zu erkennen gibt; wie auch durch die persönliche Bescheidenheit, welche dem Publicum Bürge ist, dass er nie durch Eigenliebe in dem Fortschreiten zur Vollkommenheit sich wird aufhalten lassen. Die beygefügte Medaille, geprägt zur Verewigung der Erinnerung, wie beliebt Herr *Kurpinski* bey den Zuhörern war, soll ihn stets an die Wahrheit mahnen, dass nur jene Eigenschaften, welche bey den Zeitgenossen die allgemeine Gewogenheit erwecken — die Achtung der Nachwelt sichern."

Warschau, den 11. May 1819.

Diesem Briefe sind über 50 Nahmen der grössten Männer und Damen des Königreichs, welche die Warschauer-Zeitung nahmentlich anführt, beygefügt.

Nach Beendigung des Stückes wurde Herr *C. K.* einstimmig auf die Bühne gerufen, und das Publicum bezeigte mit dem höchsten Wohlwollen das Gefühl, welches schon lange die Verdienste und die schönen Erzeugnisse des Landsmannes erweckt hatten, welcher der erste der Pohlen, die lichte Bahn der göttlichen Musik betrat, und so ruhmvoll auf ihr fortschreitet.

Herr *Carl Kurpinski* ist unermüdet bemühet, das Repertorium der National-Opern mit seinen vortrefflichen Erzeugnissen zu bereichern. — Von der Zeit seines Aufenthaltes in Warschau (1810) sind 13 Opern, unter welchen, *Alexander und Apelles* — *Hedwig, der Charletan*, und die neueste, den ersten Rang behaupten, und mehrere andere Werke bekannt geworden.

Mit Stillschweigen kann man auch, eine seiner nützlichsten Arbeiten hier nicht übergehen, nähmlich: *Systematische Darstellung der Grundsätze der Musik, für das Pianoforte.* Einer so vollständigen, und klar Alles darstellenden Schule, hat sich vielleicht keine Nation zu rühmen. Er arbeitet an dem 2. Theile dieses Werkes; in welchem er die Grundsätze des *Generalbasses* aus einander setzen wird.

Die ihm verehrte Medaille ist von Gold, mittlerer Grösse — auf der einen Seite das Brustbild des Compositeurs mit der Aufschrift: *Carl Kurpinski* — auf der andern die Sinnbilder der Musik; in ihrer Mitte erblickte man — die Apolloleyer mit dem Lorberkranze, und 3 seiner vorzüglichsten Partituren. — Unten die Aufschrift: Für die schönen Erzeugnisse der Harmonie — die Landsleute; 1819.

A. S—i.

Literarische Anzeige.

Sonate in F (leicht und angenehm) für das Pianof. auf 4 Hände, von A. Diabelli, 73. Werk. Wien im Verlage der Chemie-Druckerey. (Preiss 3 fl. WW.)

Was der Verfasser verspricht, das hält er auch. Man weiss also, was man zu erwarten hat, und so soll es auch eigentlich seyn. Seit des wackern Wanhall's Tode haben wir leider Mangel an solcher bescheidenen, gefälligen Waare, und es ist sehr verdienstlich, auch für zarte, noch wenig vermögende Fingerlein zu sorgen, damit sie die Sache lieb gewinnen, und erst allmählig die Berge und Klüfte kennen lernen, welche sie künftig übersteigen und durchkriechen müssen.

Miscellen.

Mad. *Borgondio* gab am Pfingstsonntage in Lemberg im Redouten-Saale eine grosse musikalische Akademie, wobey sie sich als Sängerinn vom k. k. Hoftheater in Wien erklärte.

Diese gerühmte Künstlerinn wird in kurzem noch einzelne Scenen aus italienischen Opern im Theater darstellen.

Dem Vernehmen nach beschäftigt Herr von *Mosel* sich gegenwärtig mit Übersetzung einer, vor kurzem zu London erschienenen *Geschichte der Musik* von *G. Jones*, welche mit allgemeinem Beyfalle aufgenommen wurde.

Den Freunden der Kirchenmusik, und den Verehrern des genialen *J. N. Hummel* mag es erfreulich seyn, zu erfahren, dass desselben *neueste grosse Messe* Nro. 2 in *Es-dur*, eben im Stiche ist, und mit aller dem Werthe des Werkes entsprechenden Eleganz an Papier und Druck, bey den Musik-Verlegern *S. A. Steiner und Comp.* in kurzer Zeit erscheinen wird.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG,
mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat.

Den 21ten July N^ro. 59. 1819.

Recension.

Messe de Requiem, a 4. Parties en Choeur avec Accompagnement a grand Orchestre par L. Cherubini etc. etc. a Paris, chez l'Auteur. Prix 36 Frcs.

Man kann mit evidenter Gewissheit voraussetzen, dass die ganze musikalische Welt sehnsuchtsvoll dem Erscheinen eines Werkes entgegenharrte, mittelst welchem *Cherubini* gleichsam als *Mozarts* Nebenbuhler in die Schranken trat, wodurch der kunstgelehrte Meister in der That zu den grössten Erwartungen berechtigte, und auf Veranlassung der zwey sehr gelungenen Productionen in der hiesigen Augustiner-Hofpfarrkirche, welche beynahe ein Schisma bewirkten, indem der eine Theil von *Cherubini's* hoher Genialität, und seiner ewig neuen Instrumentation geblendet, ja hingerissen wurde, während der Andere *Mozarts* engelreines Gemüth, seine tief erschütternden Harmonien, den andächtigen Sinn, und seine alles überflügelnde contrapunctische Kraft nur ungern darin zu vermissen glaubten, — die Theilnahme und das allgemeine Interesse an der Sache wo möglich den höchsten Grad erreichen musste.

Wir beeilen uns daher, unsern verehrten Lesern eine, von einem sachverständigen Mitarbeiter sorgfältig entworfene und geprüfte Beurtheilung zu übergeben, der, ohne seine Ansichten für unfehlbar zu halten, was er fand, getreu wiedergibt, und den grossen Tonsetzer zu ehren glaubt, wenn er vorurtheilsfrey, ohne zu schmeicheln, gerade und offen spricht, es ehrlich gesteht, wenn er hier und da manches anders wünscht, und diese seine Meinungen mit Gründen zu erweisen sich bemüht.

Um dem Trauer erweckenden Tonstücke eine charakteristische Farbe durch Instrumentirung zu verleihen, wird das erste, zweyte und letzte Stück des *Requiems* nur von 2 Violen, zwey Violoncells, zwey Fagotts, Pauken und zwey Horns vorgetragen, und der Eintritt der Violinen, Clarinetten, Oboen, Trompeten und Posaunen bis zum „*Dies Irae*" aufgespart.

Die Fagotts und Violoncells heben den Satz an, und der vierstimmige Chor tritt nach dieser Einleitung von 6 Tacten in *C-moll* ein. *Cherubini* hat den Gesang dieses Tonstücks im Anfange durch 6 oder 7 Fermaten unterbrochen, und durch kurze Sätze in periodischen und kanonischen Nachahmungen geführt, deren manche sehr geistreich erfunden sind. Doch ist nicht zu läugnen, dass der durch öftere Ruhepuncte unterbrochene Fluss der Melodie mehr dem theatralischen Style sich nähert, als dem der Kirche; denn es lässt sich nicht denken, dass der berühmte Tonsetzer das „*Requiem aeternam*" durch Coronen habe ausdrücken wollen, wodurch er offenbar sich des rhetorischen Fehlers der *Onomatopoien* schuldig machen würde.

Nach einem kurzen *Graduale* in *G-moll* beginnt das *Dies Irae* mit einem Posaunenrufe, und fährt fort mit einer laufenden Violinen-Bewegung in Sechzehntheilen, in der Tonart *C-moll*, wozu die Singstimmen in kanonischer Nachahmung gestellt sind. *Cherubini* führt den Gesang auf der Dominante durch eine gewaltige Steigerung bis zur Höhe, während die Violinen ihre zitternde und rauschende Bewegung fortsetzen, und macht hier eine *Ellipse*, indem er auf dieser *Gradation* schnell abbricht, und mit einem neuen Gedanken anhebt. Hier reihet sich das „*Tuba mirum*" im Flusse des Tonstücks sogleich an, und bildet eine ganze Cadenz in *C-moll*. Wir können unmöglich der Art unsern Beyfall geben, womit der berühmte Tonsetzer pag. 22, Tact 7 $\begin{smallmatrix}6\\ \natural 4\\ 2\\ as\end{smallmatrix}$ behandelt, indem er lieber die Quart verdoppelt, und seinen Grundton im Singbasse gar nicht angibt. Nothwendig ist es in diesem scharfdissonirenden Accorde, dass der Grundton im Singbass zugleich mit-

liege, denn die Verdopplung ist unnütz, und der Klang der Singstimmen würde wirksam seyn.

Bey den Worten „*Mors stupebit*" tritt der Gesang in *As* ein, und windet sich durch allerhand periodische Nachahmungen fort, bis die Worte „*Liber scriptus*" in dem nähmlichen Tonsatze, wie das *Dies Irae*, anheben, nur mit dem Unterschiede, dass derselbe hier in *Es-dur* geführt ist. Hier tritt dieselbe *Gradation* wieder ein und bricht eben so wie oben in einer *Ellypse* ab. *Cherubini* legt nun demselben Tonsatze, den er zu den Worten „*Tuba mirum*" erfand, die Worte „*Rex tremendae majestatis*" unter, und führt den Satz eben so wie oben bis zu „*salva me, fons pietatis*!"

An und für sich ist es wider alle Charakteristik und den musikalischen Ausdruck, dass man einem Tonsatze so sehr verschiedene Worte unterlegt, als *Cherubini* hier sich erlaubt, aber mehr als alles ist zu bedauern, wie der treffliche Tonsetzer über so ausdrucksvolle Worte, die den Charakter der dehmuthsvollen Bitte oder des zerknirschten Gemüthes an sich tragen (wir müssen hier an *Mozart* erinnern! —) so schnell hinwegeilen konnte?

Die Stellen „*Quid sum miser tunc dicturus?* und *salae me*", sind über alle Vergleichung herrlich und dennoch im heiligsten und der Kirche anpassendsten Style bey *Mozart* gegeben; und das *Tuba mirum* vom *Dies Irae* sowohl als vom *Rex tremendae majestatis*, durch die grosse, charakteristische Behandlung unterschieden, welche diess ganze Meisterwerk *Mozarts* durchstrahlt und verherrlicht.

Cherubini führt bey den Worten „*Recordare*" eine Art Choral ein, der abwechselnd von zwey Stimmen oder Tenor und Bass einzeln vorgetragen wird, und worüber die Violinen figuriren, ohne das übrige Orchester in Anspruch zu nehmen. Immer in demselben Tonsatze ohne Unterbrechung fortlaufend ergreift der Tonsetzer wieder seine vorige Violinen-Bewegung, und hebt bey den Worten „*Confutatis maledictis*" dieses Instrument bis zum hohen *G*, in welcher Lage der Effect keineswegs schön und sicher ist. Die kurze canonische Nachahmung bey „*Flammis acribus addictis*" ist eine der gelungensten und schönsten Figuren, welche wir bis hierher gefunden, denn sie ist sehr sinnreich und von wahrer contrapunctischer Schönheit.

(Der Beschluss folgt.)

Correspondenz-Nachricht.

Berlin, am 12. Juny 1819.

Mit allerhöchster Bewilligung wurde auf höhere Veranlassung eines verehrten Beschützers der schönen Künste*) am 9. d. *Händels* herrlicher *Samson*, nach der höchst gelungenen Bearbeitung des k. k. wirkl. Hof-Secretärs Edlen von *Mosel* in *Wien*, in der hiesigen Garnisonkirche zum Besten der armen Abgebrannten in *Gnesen*, unter der einsichtsvollen Leitung des königl. Capellmeisters *B. A. Weber*, noch gelungener und wirksamer, als in des letzteren musikalischen Akademie am Busstage im Opernhause, mit einer imposanten Instrumental-Besetzung aufgeführt.

Die grossen Massen der erhabenen Chöre, wie die einfachen Figuren der Violinen und Bässe, die mächtigen *unisono* und durchdringenden Posaunen-Accorde klangen vom Chore der, in akustischer Hinsicht für Musik so vorzüglich geeigneten Kirche, weit klarer und im Schall sich mehr ausbreitend.

Dlle. *Joh. Eunike* hatte die, früher von Mad. *Milder* ungemein lieblich ausgeführte Solo-Parthie der Dalila übernommen, und legte darin, mit der dieser höchst ausgebildeten Künstlerinn eigenen Sicherheit in den schwierigsten Einsätzen und trefflich reiner Intonation, den zartesten Ausdruck und eine reitzende Frische des Vortrags.

Mad. *Schulz* singt die ganz eigentliche Alt-Parthie der Micah mit schönem Ton und einer hinreissenden Innigkeit des Ausdrucks. Die Herren *Euniks* und *Blume* entsprechen in Hinsicht der Stimme und des Vortrags ganz den Parthien des Samson und Manoah. Die *Chöre* wurden noch weit vorzüglicher in Einheit, Kraft und Sicherheit, als früher, aufgeführt.

Welche Musik in diesem Samson! *Das* ist die Macht der edlen Tonkunst und ihre *wahre* Bestimmung! Wie kleinlich erscheint dagegen so manches eitle Kunsttreiben, zum Zeitvertreib dem bloss Sinnlichen fröhnend! — Doch jedes Ding zu *seiner* Zeit! Nur gebe man uns ja öfter solche kräftig nahrhafte Kost, um den Geschmack an zu pikanten *ragouts fins* nicht zu überreitzen und den Geist abzustumpfen. — Dank dem edlen, sinnigen Fürsten, der

*) Der, nicht nur als tiefer Kenner und eifriger Beschützer der Tonkunst, sondern auch als genialer Vocal-Componist und Virtuose auf dem Violoncell verehrte Fürst *Radziwil*.

diesen hohen, *echten* Kunstgenuss uns verschaffte, und allen denen, die dazu so theilnehmend mitwirkten!

Kirchenmusik in Leipzig.

Leipzig geniesst schon seit vielen Jahren das Glück, unter andern schätzbaren Kirchenstücken, die meisten der vielen vortrefflichen Messen von *Jos. Haydn*, so wie die von dem unsterblichen *Mozart*, an Sonn- oder Festtagen aufführen zu hören. Der verewigte Capellmeister *A. E. Müller*, beeiferte sich schon als Cantor der hiesigen Thomas-Schule und Musik-Director an den beyden Haupt-Kirchen zu St. Thomas und Nicolaus, uns mit diesen Meisterwerken bekannt zu machen, und der grosse *Haydn* beschenkte sogar die Thomas-Schule mit einer seiner Messen; und *Müllers* Nachfolger, der verdienstvolle *Schicht*, fährt hierin fort, und hat uns sogar mit einigen Werken jener Art zuerst bekannt gemacht. In solcher und anderer Hinsicht wird hoffentlich den Lesern der W. M. Z. einige Nachricht über hiesige *Kirchenmusik* willkommen seyn. Dieselbe wechselt gewöhnlich Sonntags Vormittag in den beyden Hauptkirchen, wie auch Nachmittags an hohen Festen. Das Singpersonale gibt die Thomas-Schule; das Orchester ist dasselbe, welches auch Concert und Theater unter Herrn *Matthäis* Direction versieht. Die Chöre sind wohl eingeübt und von gemessener Kraft und guter Haltung; an schönen und gewandten Solostimmen fehlt es nicht, und die Güte des Orchesters ist anerkannt. An den Osterfeyertagen wurde die (schon früher uns durch Müller bekannte) schöne Messe von *Righini* (das Credo ausgenommen) und eine treffliche Ostercantate von *Weinlig*, wie auch der rühmlich bekannte 100. Psalm von *Hiller* aufgeführt. Am Jubilate-Sonntage hörten wir eine von *J. Haydns* weniger bekannten Messen, nähmlich *Kyrie*, *Gloria* und *Credo*, in welchem sich Sopran und Tenor auszeichnen. Ein herrliches Werk. Am 9. und 16. May führte Herr *Schicht* den von ihm zur Vermählungsjubelfeyer S. M. des Königs von Sachsen (zum 17. Jänner d. J.) componirten und damahls gegebenen 117. Psalm auf. Eine Composition, die sich durch hohe Kraft und Pracht auszeichnet, womit auch die kräftigen Bässe und der ganze Glanz des Orchesters im Verhältnisse stehen. Der herrliche Chor des ersten Satzes wird durch ein schönes Sopran-Solo (gewandt und lieblich vorgetragen) noch mehr belebt und geschmückt. Man muss das Feuer bewundern, das der verdienstvolle Greis in dieses neue Werk gelegt hat. — Zum Himmelfahrtstage: eine vortreffliche Messe in *C moll* von *Naumann*. *Kyrie* und *Christe* sind im ernsten, würdevollen, wahren Kirchenstyle; das *Gloria* voll heiterer Pracht. Das *Credo* ist sehr munter gehalten, und scheint den freudigen Glauben auszudrücken. Aber das *Et incarnatus* darin, für Alt und nachher dazu tretenden Bass, ist im rührenden, ausdrucksvollen Gesange (welcher zuletzt mit *pizzicato* begleitet wird) ein Meisterstück. Diess *Credo* wurde am nächsten Sonntage wiederhohlt. Zum Pfingstfeste hörten wir nach etlichen Jahren zum ersten Mahle wieder die in neuerer Zeit vom Herrn *Schicht* geschriebene grosse zweychörige Messe (das Credo ausgenommen). Sie hat viel Eigenthümliches, ernsten, zum Theil fugirten Kirchenstyl, schönen, ausdrucksvollen Gesang, kräftige Harmonie, und prachtvolle Orchester-Begleitung; daher sie sich für ein sehr grosses Local am besten eignet. Am ersten Feyertage folgte auf das *Gloria* derselben der 117. Psalm von *Vogler*, mit obligater Orgel, für Sopran-Solo und Chor; eine Composition im heitern, modernen Styl; sehr schön geordnet und verbunden, von edler und befriedigender (freylich nicht gerade eigentlich erhabener oder feyerlicher) Wirkung. Kräftige Accorde heben den lieblichen Gesang, dem es an frommen Ausdrucke nicht fehlt. Am zweyten Feyertage folgte ein Pfingsthymnus von *Homilius*, welcher bloss aus einem Chor und Chorale besteht. Dem Gesange des ersten geht eine längere Einleitung der Instrumente vorher. Er ist schön und harmoniereich durchgeführt über die Worte: Heilig ist unser Gott. Der mit Instrumenten begleitete Choral: Was auf Erden lebet (nach dem Metrum: Brunquell aller Gnaden —) schien für den Inhalt der Worte zu wenig heiter und erhebend zu seyn. In Schichts Messe ist das *Benedictus* ausgezeichnet durch etwas Holdseliges in dem Gesange. Am dritten Pfingsttage hörten wir eine Cantate von *Weinlig*. Sie beginnt mit einem lebhaft instrumentirten, feurigen Chor: „Vater, Vater, die Stunde ist hier, dass du deinen Sohn verklärest" u. s. w. Hierauf folgt ein schönes, ausdrucksvolles Recitativ für den Sopran, mit obligater Orchester-Begleitung, nebst einer ausgezeichneten Arie. Beyde wurden mit jugendlich frischer Stimme recht angemessen vorgetragen. Ein prachtvolles, kräftiges Chor schliesst diese

zwar noch im älteren Styl eines *Graun* geschriebene, aber an schöner Melodie und edler Begeisterung reiche, Composition. Zum Trinitatisfeste wurde diese Cantate wiederhohlt, vorher aber ein *Kyrie* und *Gloria* von *Jos. Haydn* aus einer seiner neuern vortrefflichen Messen gegeben, im Gesange hinreissend schön, und in der Instrumentirung originell und zum Theil prachtvoll. Das *Kyrie* beginnt langsam im Ton des frommen Flehens; lebhafter erhebt sich dann eine ernste Fuge, worauf die erste ruhige Melodie wiederkehrt. Das *Gloria* ist voll munterer Pracht, und die Trompeten erschallen darin bedeutend. Ausgezeichnet schön und lieblich ist das *Gratias*, welches der Alt sanft und innig beginnt, worauf der Bass edel hinzutritt u. s. f.

M.

Literarische Anzeigen.

Csakan-Schule (neue theor. und prakt.) nebst 40 zweckmässigen Uebungsstücken von W. Klingenbrunner. 40. Werk. Wien, bey S. A. Steiner und Comp. Preis, 6 fl. W. W.

Den Freunden dieses anspruchslosen Instrumentes, eines trauten Gesellschafters auf einsamen Spatziergängen, wird diess Werkchen gewiss äusserst willkommen seyn. Es enthält nebst dem Tonleiter und den Grundregeln der Musik überhaupt, für ganz Profane in dieser göttlichen Kunst, 40 Duetten zur praktischen Übung, durch welche der Lehrling nicht nur Sicherheit und technische Fertigkeit sich erwirbt, sondern in denen er auch den angenehmsten Zeitvertreib finden wird.

Sonate (in D) für das Pianoforte zu 4 Hände — comp. und gewidmet den Geschwistern Marie und Carl Kappler — von A. Diabelli. 33. Werk. Wien, bey S. A. Steiner und Comp. (Preiss, 2 fl. 30 kr. W. W.)

Was wir jüngst von dem 73. Werke dieses Componisten zum Lobe desselben gesprochen, gilt auch von dem hier Angezeigten. Leichte, angenehme, gesangvolle, harmonisch durchgeführte Melodien verfehlen nie den Weg zum Herzen, und dahin zu wirken ist doch wohl der Tonkunst eigentlicher Zweck.

Musikalischer Anzeiger.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG,
mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat.

Den 28ten July | Nro. 60. | 1819.

Recension.

Messe de Requiem, a 4. Parties en Choeur avec Accompagnement a grand Orchestre par L. Cherubini etc. etc. a Paris, chez l'Auteur. Prix 36 Frcs.

(Beschluss.)

Sehr schön und effectvoll ist die Stelle „*Oro supplex*", wo der Tenor mit schwacher Begleitung anhebt, und nach zwey Tacten vom ganzen Chor und Ensemble aufgenommen wird. *Cherubini* bedient sich bey dieser Figur der Wiederhohlung, welche er durch *Paranomasie* interessant macht, indem er den Satz nicht ganz in der ersten Form, sondern verstärkt, durch harmonischen Wechsel und andere Nebensätze verschönert, wieder zum Vorschein bringt.

Bey „*Lacrymosa*" beginnt ein *Largo*, das stets vierstimmig in langen Noten, gebunden gehalten ist, und durch eine Figur unterstützt wird, in welcher die Violinen den vorangehenden Bässen drey Sechzehntheile nachschlagen. Der Harmonienwechsel ist sehr interressant, weniger aber die Melodie, besonders hat dieselbe bey den Worten „*Pie Jesu Domine*! eine zwar eigenthümliche aber nicht anziehende Form.

Nun tritt ein Offertorium ein in Es-dur, Andante, dem die Worte „*Domine Jesu Christe, Rex Gloriae*" beym Anfang zum Grunde liegen.

Hier biethen die Stellen „*Ne absorbeat eas tartarus* und *ne cadant in obscurum*" dem Tonsetzer mancherley Stoff zu musikalischen Mahlereyen dar, welchen der im dramatischen Tonsatz mit so hohem Ruhme sich bewegende Meister auch mit Vorliebe ergriffen und ausgebildet hat. Wir müssen die Stelle „*in lucem sanctam*" wieder als eine gefährliche, für die Violinen erwähnen, denn diese Figur in der Höhe wird selten rein hervorgehen, und noch weniger den Zweck erreichen, die Idee des heiligen Lichtes durch ihre Gestalt in der Phantasie des Hörers anzuregen.

Die Fuge „*Quam olim Abrahae*, (*Es-dur*) mit zwey Subjecten und einer dritten eingeschobenen Mittelperiode verdient einige nähere Beleuchtung.

Der *Dux* hebt an auf der *Dominante* und schliesst mit einer *clausula, secundaria* oder *minus principalis* von den Alten genannt, wieder auf der *Dominante*. Dieser Tonschluss ist ein unvollkommener, und darum ist die Behandlung des *Comes* auf der *ultima nota*, wie *Cherubini* sich erlaubt, allenfalls zu rechtfertigen; denn er beantwortet den Sprung des *Dux* von der *Tonica* auf die *Dominante*, im *Comes* durch einen Sprung von der *Dominante* auf die *Secunde* der *Tonica*.

Der Übelstand, dass seine beyden Subjecte schliessen, ehe der *Comes* mit seinem *Contrasubject* eintritt, zwang *Cherubini* eine dritte Figur zu erfinden, welche hier der Alt aufnimmt, wodurch der gänzliche Stillstand der Fuge (*schon im fünften Tacte*) zwar vermieden wird, allein dieses Nothmittel ist nicht stark genug, um das Verfahren ganz zu entschuldigen. Vor der *ultima nota* des *Comes* soll die *prima* des *Dux* eingetreten seyn. Es liesse sich ferner fragen, warum im zweyten Tacte des *Comes* nicht analog dem *Dux* lieber *f* statt *g* genommen ist, da der *Comes* weit natürlicher moduliren würde, wenn er folgender Massen geführt wäre. *Dux* (*B g*) *es* (*c as f*) *d h* (*g es*) *b* — *Comes: es d b* (*f d as*) *g es* (*b g*) *es*; allein die dritte eingeschobene *Clausel* des Alts hatte den Tonsetzer schon eingenommen, und es gefiel ihm so besser.

Bey der zweyten *Repercussion* nimmt *Cherubini* das Thema sehr schön *per Arsin et Thesin*, nähmlich im 6. Tacte, pag. 84, in dem er den Bass *per Arsin* anfangen, und den Sopran *per Thesin* nachfolgen lässt, und was um so schöner ist, in einer Engführung.

Pagina 88. im 5. Tacte tritt das Thema *per aug-*

mentationem ein, indem der dritte Satz in den Mittelstimmen auf eine sehr geistreiche Art verarbeitet wird. Sopran und Alt nehmen dasselbe *per augmentationem* und noch obendrein in canonischer Nachahmung auf, indem *Cherubini* Tenor und Bass mit einer Bewegung *in motu contrario* dagegen arbeiten lässt. Geistreich und mit schöner contrapunctischer Kunst wird nun das zweyte Thema in der Engführung durch alle vier Stimmen im 8. Tacte, pag. 90 verarbeitet, und zwar so, dass es wieder *per Arsin et Thesin* eintritt. Durch mannigfaltige Engführungen wird dasselbe zu einem *point d'orgue* geleitet, wo in einer *Gradation* noch einmahl die Engführung *per Arsin et Thesin* mit dem Hauptthema eintritt, und nach einigen angebrachten kräftigen Cadenzen der Schluss auf schnelle Weise bereitet wird.

Die ganze Fuge zeigt von *Cherubini's* contrapunctischer echter Kunst, und die Ausführung ist von der Art, dass die im Anfange beym *Dux* und *Comes* genommenen Freyheiten jeder leicht entschuldigen wird.

Das Tonstück „*Hostias*" ist ein ausdrucksvolles *Larghetto*, welches besonders durch die einfache und doch bedeutende Figur der ersten Violine im 5. Tacte, pag. 104 auffallend wird. Die Durchwebung mit Harmonie in Zwischensätzen, charakterisirt ganz den Meister der *Tage der Gefahr* und der *Medea*. Das Crescendo darin, pag. 108, Tact 5 ist von herrlicher Wirkung.

Das *Sanctus* (*As-dur*) ist voll Würde und Heiligkeit. *Cherubini* hat sich durch die musikalische Figur verleiten lassen, *Gloria, Gloria tua* so zu brauchen, als ob der Accent und die Schwere der Sylben folgender Massen fiele: Glŏ ria Glŏria tuă, eine Licenz die Niemand tadeln wird, dem die organische Schönheit des Tonsatzes am Herzen liegt, und der nicht bloss rezitiren hören, sondern ein Kunstwerk erschaffen sehen will.

Das Staccato im „*Benedictus qui venit*, womit der Bass einhergeht, ist gegen den Ausdruck und die Würde des Textes. *Pie Jesu, Domine, dona eis etc.* ist ein schöner kunstvoller Satz, voller Andacht und Heiligkeit.

Agnus Dei zeichnet sich durch die Figur aus, womit die Violinen und Bässe den Gesang einführen. Diese Figur an und für sich bedeutend und charakteristisch, kehrt dreymahl wieder, bis die Worte „*Dona eis Requiem*" das Ganze im sanftesten Pianissimo und gleichsam in den Himmeln sich verklärend, zum Ende führen.

Correspondenz-Nachricht.

Lemberg.

Unsere neue Theater-Unternehmung begann mit Anfang des Aprils; wenn ich eine allgemeine Theaterkritik schreiben sollte, so müsste ich Ihnen melden, dass wir gleich am ersten Schauspieltage durch das Stück „der erste April von *Le Brün*" wirklich im April geschickt wurden. Aber ich beschränke mich bloss auf die Tonkunst; doch auch hierin machte diese neue Unternehmung einen gewaltigen Schnitzer: die bald darauf gegebene Meisteroper, *Spontini's* Vestalin, ach! so sehr verhunzen zu lassen.

Es war kaum der Schatten von jener Darstellung, als Herr *Siboni* darin bey uns als Gast auftrat. Wir hoffen aber bald durch eine bessere Orchester-Einrichtung dafür eine Entschädigung.

Am Palmsonntage gab man *Haydn's* bekannte 7 Worte des Erlösers zwar im Ganzen ziemlich gut, doch misstönte in einzelnen Stellen eine gewisse Sopranstimme sehr arg durch. Dass Frau *La Roche* den Alt übernahm, war Jedem sehr willkommen, und verdienet jedes Kenners Dank; dagegen erreichte Mad. *Bianchi* nicht ganz Ihren Zweck. Kränkelte Ihre Stimme vielleicht?

Auch das Orchester vergass sich in manchen Stellen; besonders hätten die Geiger in den schönen herzerhebenden Stellen der 6. Sonate dieses Oratoriums die Vorschläge nicht wie bey einem Walzer abgerissen, sondern als Empfindungsnoten mit gezogenem gefühlvollem Ausdrucke vortragen sollen. Eben so ward auch das Endstück, welches ein Erdbeben ausdrücken soll, durch ein zu geschwindes Zeitmass ganz entstellt. Was würde Vater *Haydn* zu einer solchen Hudeley wohl gesagt haben? Der Musikleiter überlege doch, dass eine Grundgeige bey einem Presto nicht wie eine Bratsche oder Geige behandelt werden darf, noch es kann.

Endlich gab man den *Tankred* neu einstudiert, wobey nun Frau *La Roche* die *Amenaide* an Mad. *Bianchi* abtrat, und statt Herrn *Michalesi* den *Tankred* als eine sehr gute Altistinn, sang, und sich dadurch wie Herr *Michalesi*, jetzt Orbazan, und Herr *Schnaidtinger Arsir*, den schönsten Beyfall erwarb. Man möge doch jederzeit so nach Stimm- und Singfähigkeit die Rollen vertheilen, und nicht aus einer

Altstimme einen Sopran, oder auch umgekehrt, erzwingen oder erschleichen wollen; dann wird das Ganze stets gelingen, und Beyfall verdienen.

So wie man früher Haydn bedauern musste, dass man dessen 7 Worte nicht vollendet gab; eben so, und fast noch mehr, beklagen wir die Beleidigung, die dem herrlichen *Mozart* durch einen Herrn *Körner*, als After-Don Juan, und durch dessen Frau, als eine eben solche *Zerline*, angethan wurde, weil sich diese beyden Leutchen erfrechten, geschmack- und musiklos, vor unserem gebildeten Publicum aufzutreten, und uns den schönen Genuss dieser nie satt zu hörenden Meisteroper zu verderben; so zwar, dass nur ein Wunsch war: hätte man doch heute nur diese Oper von rückwärts zu geben angefangen, damit man die *Zerline* gar nicht gehört, und diesen Don Juan die Boten des Phlegetons nur gleich Anfangs in den Höllenschlund geschleudert hätten. Wie können es aber solche Unwissende wagen, in einer solchen Oper erscheinen zu wollen? O, der eisernen Stirnen! —

Am 22. April liess sich Herr *Hüttner*, neues Orchester-Mitglied mit einem *Pot Pourri* aus *G-mol* von *B. Romberg* zwischen den Acten eines Schauspieles auf dem Violoncell hören, und fand ziemlichen Beyfall.

Am 24. April dirigirte Herr Capellmeister *Ernesti* das erste Mahl die Oper *Tankred*, worin sich auch die neu angestellten Waldhornisten, Herrn *Makowetz* Vater und Sohn, hören liessen, und ihre Soloparthien zur Zufriedenheit vortrugen. Die Oper ging gut zusammen, wozu unser sehr achtungswerthe und verständige Orchester-Director Herr *Braun* das seinige redlich, und kunstgemäss stets beyträgt.

Am 1. May sang eine Mdlle. *Stollberg*, obzwar mit einer nicht starken, doch reinen Stimme im Lotterielos von *Isouard*, die *Betty*, und ward gerufen; doch wohl nur zur Aufmunterung?

Aber ein neu auftretender zweyter Tenorist, Herr *Honesta*, der am 2. May den Joseph in der Oper gleichen Nahmens von Mehul, sang, entsprach nicht ganz. Die Folge wird uns hoffentlich eines sicheren überzeugen, ob er diessmahl zu furchtsam oder zu unvollkommen vortrug. Dafür zeichnete sich Herr *Schnaidtlinger* um so mehr als Simeon aus. Das Orchester zeichnete sich gleichfalls aus.

Am 6. May trugen die Hornisten *Makowetz* von ihnen gesetzte Duetten zwischen den Acten des Schauspieles vor, wobey Sie viel Geläufigkeit bewiesen; doch blieben die Zuhörer kalt, weil so was, ohne irgend eine Instrumental-Begleitung, nur in einer schönen Waldgegend von Ferne, aber nicht im Theater ansprechen kann.

Am 8. May errang sich Herr *Michalesi* als *Ostade*, in der Oper dieses Nahmens, besonders mit der schicklich eingelegten, und ausgezeichnet richtig gesungenen Bassarie würdigen Beyfall.

Am 5., 11. und 15. May debütirte Herr *Fakler*, (sonst bey der Oper in Pesth,) als Seneschal, als Dunois, und Sarastro auf unserer Schaubühne mit Beyfall. Er ist ein wackerer, aber für unsere Theater-Unternehmung dermahl nicht ganz entsprechender Sänger, weil wir einen tiefen Grundbass brauchen, und Herr *Fakler* nur baritonartig singt. Wir wollen auch *hierüber* die Folgezeit abwarten.

Eine Mdlle. *Zimmer*, welche sonst, wie man sagt, nur Dilettantinn war, trat bey uns zum ersten Mahle als *Sophie* im *Sargino* und als *Emeline* in der Schweitzerfamilie mit, vielleicht zu übertriebenem Beyfall gegen Ende des May-Monaths auf die Schaubühne. Wir wünschen Ihr und auch uns, dass Sie verstehen möge diese sehr gute Aufnahme für eine Anfängerinn gehörig zu würdigen, zu benützen, und — zu erhalten. Für jetzt wollen wir noch nicht genau bestimmen, ob dieser besonders auffallende Beyfall mehr ihrer Kunst, oder ihrer angenehmen Jugend zuzueignen ist. Doch müssen wir ihr, als einer Fremden, aufrichtig gestehen, dass unser Publicum im Theater oft sehr launicht und scherzhaft ist. Indessen gebührt der hübschen Stimme und dem leichten Gesange der Mdlle. *Zimmer* immer gehöriger Beyfall.

Notizen.

Zu *Venedig* wurde kürzlich eine von Herrn *Mayerbeer*, aus Berlin, für das Theater *S. Benedetto* gesetzte ernsthafte Oper mit einem unbeschreiblichen, selbst in *Italien* in diesem Grade seltenen Beyfalle aufgenommen. Der Componist wurde einmahl übers andre hervorgerufen, mit Blumen und Gedichten beworfen; Alles schrie: Hier ist mehr als Rossini! (Aus 'er allgem. Zeitung.)

In das Stammbuch eines jungen Tonkünstlers.

Kein wildes Rauschen, ohne Sinn und Kraft,
Kein schmelzendes Getön, das nur den Geist erschlafft,
Ist uns Musik mit ihrer Harmonie!
Nur edle Lieb' und Freundschaft töne sie,
Die himmlische, die hoch den Busen hebt,
Den Geist beflügelt, nur in seinem Adel lebt,
Durch schöne Sympathie die zarten Herzen bindet,
Uns über Erdentand empor zur Gottheit trägt,
Mit heil'gen Ahnungen das Inn're uns bewegt,
In ihrer Melodie ein höh'res Seyn verkündet!

C. F. Michaelis.

Literarische Anzeigen.

Sonate in E-mol-dur für das Pianoforte — gewidmet dem Hochgeb. Herrn Grafen M. von Lichnovsky — von L. van Beethoven, 90. Werk, Wien, bey S. A. Steiner und Comp. Preis, 3 fl. W. W.

Hohe Originalität, die bisweilen wirklich an das Sonderbare gränzt, charakterisirt alle Arbeiten des genialen Verfassers; somit haben wir auch über dieses Werk das Wort gesprochen, welches an Eigenthümlichkeit, frappanten Wendungen, und einer fremdartigen, aber nichts desto weniger consequenten Durchführung seinen Vorfahren und Nachkömmlingen würdig zur Seite steht. Präcise eingeübt, mit allen Nuançen im Geiste des Autors vorgetragen, wird es kein geringes Interesse erregen, und die Verehrung für das erhabene Talent seines Schöpfers nur noch erhöhen.

Odeon. 2. Lief. enth. Pot-Pourri für die Flöte mit Begleitung von 2 Violinen, Viola, 2 Oboen, 2 Fagott, 2 Horn, 2 Trompeten, Pauken und Contrabass, — verfasst, und seinem Freunde Herrn Ignaz Moscheles gewidmet, von K. Keller, 9. Werk. Wien, bey S. A. Steiner und Comp. (Preiss, 6 fl. W. W.)

Die Bestandtheile dieses sehr artigen Kammerstückes sind: 1. Eine kurze *Introduction Adagio D-mol* mit einer brillanten Cadenz für das Prinzipal-Instrument. 2. *Bolleros — Allegretto (D-dur)*. 3. Das bekannte venetianische Gondolier-Liedchen: *La Biondina (F-dur) Andante* in fremde Tonarten geführt, und mit effectreichen Passagen für die Flöte bereichert. 4. Ein beliebtes Walzer-Thema *(Allegretto D-dur)* mit einer Variation in Triolen Figuren, und das zweytemahl verändert durch sechzehntheilige Läufe nebst einer gedrängten, energischen Coda. Alles nimmt sich ungemein lieblich aus, und erhält dadurch einen erhöhten Grad von Gemeinnützigkeit, dass die Bläser nicht unumgänglich nothwendig sind, und das Ganze auch in kleineren Zirkeln mit Hinweglassung derselben, nur von den Bogen-Instrumenten begleitet, ausgeführt werden kann.

Wien, bey S. A. Steiner und Comp., Musikhändler.
Gedruckt bey Anton Strauss.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG,
mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat.

Den 31ten July **Nro. 61.** 1819.

Elemente der Gesanglehre.

(*Aus dem Englischen.* *)

Die Unterhaltungen einer Nation haben, wie man glaubt, keinen geringen Einfluss auf ihren Charakter. Da gegenwärtig unter den Gegenständen nationeller Bildung die Tonkunst nach der Literatur den ersten Platz einnimmt, und *Singen* einen vorzüglichen Theil der häuslichen Vergnügungen ausmacht; scheint es ein des Nachdenkens würdiger Gegenstand zu seyn, Mittel zur Erhaltung der grossen Basis unsers National-Geschmackes aufzufinden, und, mit einiger Annäherung an philosophische Grundsätze, wo möglich, eine *uns eigenthümliche Schule* zu gründen. Seit geraumer Zeit ist die englische Musik, welche man mit Recht so nennen kann, beynahe verschwunden. In unseren Tagen möchte es schwer seyn, die Compositionen unserer Landsleute zu beschreiben. Denn, wenn auch die einfache Grösse, der reine und kräftige Ausdruck des Gefühls, welche die ursprüngliche Charakteristik des englischen Geschmacks in der Erfindung und Ausführung der Musik bilden, nicht gänzlich vertilgt sind; versinken sie doch sehr in das Sinne fesselnde Schmachten und die ergetzende Oberflächlichkeit italienischer Tonkunst. Ich denke, wir haben in der Musik eine Stufe erreicht, auf welcher wir uns im Stande sehen, die Materialien, die wir so lange gesammelt haben, zu vergleichen und zu ordnen. Es dürfte hierbey nöthig seyn, unsere ausländische Zierlichkeit durch unsere heimische Kraft zu unterstützen, und dem strengen Charakter unserer inländischen Erzeugnisse durch die Grazie der fremden Lehre Mannigfaltigkeit und Schmuck zu verleihen. Nur diese Schutzwehr bleibt uns gegen die musikalischen Künste Italiens, welche bereits unsere Musiker zu einem Bündnisse anlocken, das kaum anders, als mit dem gänzlichen Verlöschen selbst des Nahmens englischer Musik, und mit unserer Anreihung an die Eroberungen jenes Landes enden kann, dass, wie einst sein Capua mit dem carthaginensischen Heere gethan, uns durch wollüstige Schmeicheley in Ketten schlägt.

Einer meiner Freunde unterhielt sich über diesen Gegenstand mit *****, einer der vorzüglichsten Sängerinnen, und sagte zufällig, er glaube, dass nur Wenige die Philosophie des Gesanges verstehen; diese Äusserung schien ihr so ganz und gar unverständlich, so überaus lächerlich, dass die übrigens wirklich gebildete Frau nur allein von ihrer guten Erziehung zurück gehalten werden konnte, ihm ins Gesicht zu lachen. Demungeachtet war ich lange der Meinung, dass der Versuch, eine Schule des englischen Gesangs zu gründen, mit Erfolg zu unternehmen seyn dürfte. Der Umstand, dass das Vergnügen, welches der Gesang gewährt, mittels des *Tons* bewirkt wird, und der Gedanke, dass es der Sprache unmöglich ist, eine bestimmte Idee des Tons zu geben, hielten mich lange Zeit ab, mein Vorhaben zu verfolgen. Diese, obschon dem Scheine nach, grosse Schwierigkeit, findet sich jedoch am Ende nicht so wichtig als man denkt. Es ist zwar wirklich wahr, dass die Wirkung des Ge-

*) Wir hoffen, unsere Leser werden es als einen neuen Beweis aufnehmen, wie sehr wir uns bestreben, diese Blätter immer anziehender zu machen, dass wir Ihnen aus einem zu London neu erscheinenden Werke: *The quarterly Musical Magazine and Review*, welches mit der, den Engländern eigenen Gründlichkeit und Gediegenheit geschrieben ist, und wovon die ersten zwey Bände vor uns liegen, von Zeit zu Zeit solche Abhandlungen in deutscher Übersetzung liefern, die nicht ein bloss nationelles, folglich uns fremdes Interesse haben, sondern Gegenstände behandeln, die entweder der gesammten musikalischen Welt angehören, oder deren Inhalt — wie bey gegenwärtigem Aufsatze der Fall ist — beyläufig auf unsere Verhältnisse angewendet werden kann.

Die Redaction.

sangs sehr vom Tone abhängt; aber daraus folgt weder, dass der Ton allein sie hervor bringe, noch ist es nöthig, diese Frage weiter zu erörtern, als um den Schüler aufmerksam zu machen, wie viel daran gelegen sey, sich eine reine Intonation zu erwerben. Keine andere Erklärung des Tons ist für den Zweck dieses Aufsatzes erforderlich; die Natur und der Meister (ohne welchen man nicht hoffen darf, ein Sänger zu werden) und eine aufmerksame Rückerinnerung und Nachahmung der Töne jeder individuellen Stimme, die gute Wirkung macht, müssen das Übrige thun.

Unter allen ausübenden Freunden des Gesangs, die ich je gehört habe, erinnere ich mich keines einzigen, der sich nicht offenbar nach einem bestimmten Muster gebildet hätte. Diess ist zwar in der That das Mittel, Fortschritte zu machen; allein gewöhnlich wird das Ohr am meisten von den glänzenden und auffallenden Gesangstücken, die wir hören, verführt, und nur zu oft liegen gerade in diesen die Mängel der öffentlichen Sänger. So geschieht es, dass man zuweilen in einem Nachahmer, obschon von ausgezeichnetem Talente, bloss eine Sammlung von Fehlern findet, deren gewöhnliche Schutzrede irgend ein berühmter Nahme ist. Für Fehler dieser Art gibt es jetzt kein Mittel, weil es keine Grundsätze gibt. Die Kunst ist bloss nachahmend. Vielleicht wird man versichern, dass in diesem Augenblicke eine Englische und eine Italienische Schule bestehen. Ich gebe zu, dass von beyden viel gesprochen wird, aber ich habe selten Sänger oder Singmeister gehört, oder mit solchen gesprochen, von welchen nicht jeder die Ursache der Wirkung, die zu machen er allerdings im Stande war, auf verschiedene Weise erklärt hätte. Hieraus zeigt sich, dass die Unterweisung unvollständig und meistens bloss auf die mechanische Bildung der Stimme beschränkt, das System der Fortschreitung unsicher, und folglich keine Schule vorhanden sey. Wohl findet man einen Schwall von Kunstwörtern, eine Mischung von italienischer und englischer Methode; aber mit allem diesem kömmt man wenig weiter als bis zu den technischen Theilen der Kunst. „Wenn Sie dieses können", sagte ein berühmter, und, wie ich glaube, sehr ehrlicher Singmeister, indem er seinem Schüler ein Blatt Solfeggien darboth, „so kann ich Sie nichts weiter mehr lehren." — Aber wie, mein Herr, wird dieses Blatt mich in den Stand setzen, Gesänge auszuführen? — „Dahin müssen Sie durch das Anhören der besten Sänger gelangen," war die Antwort.

Ich will keineswegs behaupten, dass ein Sänger bloss durch Lesen geschaffen werde; doch wird Jedermann, der mit Werken der Kritik und des Geschmacks vertraut ist, ihren Nutzen hinreichend erkennen. Sie öffnen die Augen des Schülers; sie zeigen ihm die Quellen des Schönen; sie sind ihm *die Pandekten der Grundsätze der Kunst*; kurz, sie lehren ihn *denken*. Von dem Ansehen des Dr. Burney beschirmt, wage ich es, zu sagen, dass der Classe von Personen, die ich meine, der Antrieb zum Denken sehr fehlt. Diejenigen, welche man gewöhnlich unter der Benennung Professoren versteht, sind zu angestrengt mit der mechanischen Ausübung ihrer Kunst beschäftigt, und nicht selten auch zu wenig sorgfältig erzogen, um im Stande zu seyn, Regeln aus Beobachtungen abzuleiten, ein System aus den Werken grosser Tonsetzer zu bilden, oder die Bewegungen des Gemüths zu unterscheiden und zu ordnen, welche so sicher zur Vervollkommnung der Vocalmusik leiten, und die unwandelbaren Grundsätze der Gesangslehre bedingen. Irrthümer, in der Münzstätte der Vorschriften geprägt, werden gangbar. Was vermag aber der Meinung des Herrn A. oder des Herrn B. die Wage zu halten, „der, wie der Beyfall des Publicums bezeugt, seit Jahren der erste Sänger der Hauptstadt ist?" Zwey Worte vermögen diess: *Aufgestellte Grundsätze.* — Was es übrigens mit dem „Beyfalle des Publicums" auf sich habe, kann vielleicht eine Anekdote beweisen helfen. Ich stand mit einem Freunde im Chorgang einer Kirche, in welcher *Bartlemann* sang: *Werd' ich in Mambre's furchtbaren Eb'nen.* — Ein Edelmann, dessen Urtheil in allgemeiner Achtung stand, kam zu uns. „Er singt wahrlich schön," sagte mein Freund. „O!" dieses: *Thränen, wie zärtliche Väter sie weinen*, antwortete der Kritiker mit Gewicht, „kann Niemand singen, wie er!" Und nun ging er, den nächsten Kreis der Zuhörer mit gleicher Weisheit zu erleuchten. Die Wahrheit ist, dass die höheren Classen, obschon sie es sind, welche die öffentlichen Concerte in London am meisten unterstützen, ganz und gar nie auf den Gegenstand des Gesangs denken. Auch finden sie Alles entweder „göttlich" oder „abscheulich," je nachdem ihre musikalischen Verbindungen (vorzüglich die Meister, von welchen sie gelernt haben, oder die ihre Privat-Concerte leiten) es ihnen eingeben. Von diesem Tribunale gibt es

nun gewöhnlich weder Lossprechung noch Appellation.

(Die Fortsetzung folgt.)

An die deutschen Tonkünstler*).

(Von G. C. P. Sievers.)

Denjenigen, welche meinem kritischen und literarischen Streben einige Aufmerksamkeit geschenkt haben, dürfte nicht unbekannt geblieben seyn, dass ich vorzüglich der musikalischen Erkenntniss Studien gewidmet habe, die (da, nach Lessing, sich jeder seines Fleisses rühmen kann) ich selbst aus eigner Überzeugung ernst zu nennen berechtigt bin. Es bedarf daher, dünkt mich, keiner Versicherung von meiner Seite, dass das hiesige Musikwesen seit den vier Jahren, wo ich mich in Paris befinde, ein Gegenstand meiner ernstesten und redlichsten Beobachtung gewesen ist.

Ich glaube, diese Bemerkungen vorausschicken zu müssen, um mich gegen den etwaigen Verdacht in Sicherheit zu setzen, als sey das Interesse für den Gegenstand, der mich hier einen Aufruf an die Componisten meines Vaterlandes thun heisst, nur obenhin, und auf's Gerathewohl von mir aufgefasst worden. Ich gebe hier vielmehr die öffentliche feyerliche Versicherung, dass der Inhalt dieses Aufsatzes nichts anders, als das Resultat der innigsten Überzeugung ist, welche ich mir im Wege einer Jahre langen Erfahrung über den in Frage stehenden Gegenstand verschafft zu haben glaube. — Zur Sache.

Die verschiedenen Mittheilungen über den hiesigen Musikzustand, welche seit drey Jahren dem deutschen Publicum von mir in diesen Blättern vor Augen gelegt worden sind, werden, dünkt mich, den Beweis geführt haben, dass die hiesige dramatische Musik, besonders die komische, fast gänzlich erschöpft ist. Ohne mir hier nahmentliche Anführungen zu erlauben, will ich nur so viel anmerken, dass sämmtliche ältere noch jetzt lebende Componisten des Theaters Feydeau sich freywillig in Ruhestand versetzt haben, weil es ihnen nicht rathsam scheint, den früher erhaltenen Ruf durch eine etwaige kalte, oder gar missfällige Aufnahme neuerer Arbeiten auf's Spiel zu setzen. Nach Nicolo's Tode gab es nur noch Einen Componisten, dessen Werke sich einer Art classischen Beyfalls, und mit Recht, zu erfreuen hatten, und dieser Componist hat sich in diesem Augenblicke durch einen absoluten Missverstand seines Talents zu einer Verirrung verleiten lassen, die unerklärbar scheinen würde, wenn der Denker nicht wüsste, dass es nur dem wahren Genie, und auch diesem nicht immer möglich ist, auf der einmahl betretenen Laufbahn zu beharren und sich vor äusseren störenden Einflüssen zu bewahren. Der besagte Componist leidet überdem, selbst nach Eingeständniss seiner vertrautesten Freunde, schon seit vielen Jahren an einem so gänzlichen Mangel an Begeisterung, dass ihn seine letzte dreyactige Oper über drey Jahre Zeit gekostet hat. Höchst wahrscheinlich dürfte derselbe fortan entweder gar nichts mehr componiren, oder doch noch eine lange Zeit ausruhen wollen.

Ausser diesem Componisten gibt es noch einen jungen Mann, dem nicht sowohl die drey oder vier Opern, welche er bisher hat aufführen lassen, als vielmehr die Achtung, welche er sich durch seine in Italien erworbenen theoretischen Studien verschafft hat, zu einigem Rufe verholfen haben. Seine Arbeiten (Überbiethungen derjenigen Gattung, auf welche Mehul in den letzten fünfzehn Jahren durch Verstandes-Speculation verfallen war) haben der Reflexion der Franzosen zugesagt, aber das Gemüth gänzlich ohne Theilnahme gelassen. Selbst das Theater Feydeau scheint auf ihn nicht weiter zu rechnen.

So ist der Mangel an Componisten für die komische Oper bis auf einen Punct gestiegen, wo er anfängt, für die Administration des besagten Theaters wirklich beunruhigend zu werden. Sie hat sich daher veranlasst gefühlt, einen hiesigen berühmten italienischen Componisten, der zweyen in Deutschland componirten und daselbst für classisch gehaltenen Opern seinen Ruf zu verdanken hat, zur Annahme eines Textes zu bewegen zu suchen. Sein dessfallsiger Widerwille hat nur durch die dringendsten Vorstellungen beseitigt werden können. Es steht zu erwarten, welchen Erfolg diese Oper demnächst haben wird. Nur verhehlen kann man sich dabey die Wahrheit nicht, dass der erwähnte Componist seit seinem zwölfjährigen Aufenthalte in Paris kein Werk

*) Da dieser treffliche, in der Leipziger allgem. musikal. Zeitung Nro. 24 erschienene Aufsatz keine, jener Zeitschrift ausschliessend gewidmete Musikalisch-literarische Abhandlung, sondern einen Aufruf an sämmtliche deutsche Tonsetzer enthält; glaubten wir ihn in unseren Blättern um so mehr aufnehmen zu dürfen, als er, seinem Zwecke nach, nicht weit genug verbreitet werden kann.

Anm. d. Redaction.

geliefert hat, welches seines, vormahls in Deutschland erworbenen, Rufs würdig gewesen wäre.

Das Theater Feydeau ist bey diesem Schritte nicht stehen geblieben: ein noch sehr junger, italienischer Componist, dessen erste Arbeit so eben auf einem der Haupttheater Italiens Beyfall erhalten hat, ist zu einer Reise nach Paris bewogen worden und soll hier nächstens eintreffen. Er wird sogleich an einer Oper zu arbeiten beginnen.

Diess ist, ohne Übertreibung und als Resultat einer ruhigen, unparteyischen Beobachtung aufgestellt, derjenige Zustand der hiesigen komischen Oper, wie er sich selbst denjenigen Parisern darbiethet, die nur oberflächlich und ohne tiefer in die Sache zu dringen, den Gang, welchen die Angelegenheiten ihrer Lieblingsbühne nehmen, mit einiger Theilnahme verfolgen.

Alles deutet auf die Wahrheit hin, dass der komischen Opernmusik eine Krise bevorsteht, von welcher nur das mit Gewissheit vorauszusehen ist, dass kein einheimischer Tonsetzer der Urheber derselben werden dürfte. Die älteren hiesigen Componisten wollen, wie schon oben gesagt, ihren Ruf nicht auf's Spiel setzen: auch sind sie, trotz der grossen Talente, welche einigen von ihnen eigen sind, mehr oder weniger zu sehr in ihrer Manier befangen, als dass ihnen die Macht, eine neue zu schaffen, zu Gebothe stehen sollte. Was die jungen Candidaten anbetrifft; so sind diese sämmtlich in dem hiesigen Conservatorium gebildet, und dieses lehrt nur den französischen Styl, freylich quantitativ nach fremden Mustern gemodelt, aber in Materie und Qualität immer französisch, das heisst rhetorisch declamirend und durchaus nicht leidenschaftlich darstellend.

(Die Fortsetzung folgt.)

Musikalischer Anzeiger.

Wien, bey S. A. Steiner und Comp., Musikhändler.

Gedruckt bey Anton Strauss.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG,
mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat.

Den 4ten August | Nro. 62. | 1819.

Elemente der Gesanglehre.

(Fortsetzung.)

Händel, obschon man ihn, streng genommen, nicht einen englischen Tonsetzer nennen kann, war demungeachtet immer der erste und beständige Gegenstand von Englands Bewunderung. Es ist unmöglich, dass man bey uns jemahls ganz aufhören könnte, seine Werke aufzuführen; aber ihre Popularität ist sehr im Abnehmen, und die höheren Stände sind fast einmüthig der italienischen Musik zugethan. — Die Ursachen hiervon scheinen genau mit der Aufgabe dieses Versuchs zusammen zu hängen. Händel war ein Tonsetzer voll Majestät und Kraft, selbst seine Eleganz ist erhaben. Sein Styl ist gross, und in jenem Grade einfach, der am meisten zur Grösse beyträgt. Vom Sänger verlangt er mehr richtigen und natürlichen Ausdruck, als irgend ein anderer Meister. In den Händen gemeiner Musiker sind Händels beste Musikstücke schwerfällig und ermüdend; hören wir sie aber von solchen, die dafür empfänglich sind, und deren Ausdruck der Aufgabe vollkommen entspricht, so erwecken sie die edelsten und besten Empfindungen, deren die Menschheit fähig ist. Sie erzeugen in uns Ehrfurcht für die Macht, welche sie feyern, indem sie unsere Seele zur Anbethung und zum Dankgefühle erheben. Aber, ach! nur selten gelangt man jetzt zu solcher Gemüthsstimmung! Jene würdevolle Einfachheit der Manier und jener reine Vortrag, die „so lieblich sprachen und so gut," und welche die schönste Übereinstimmung zwischen Gefühl und Ton bildeten, sind fast verloren! — Wir wollen versuchen, die Ursachen hiervon aufzufinden. Es ist erkannt, dass eine der mächtigsten Triebfedern des Vergnügens die Neuheit sey. Diess mag vielleicht die Stimmung veranlasst haben, welche hier einen gänzlichen Umschwung der Meinungen zu bewirken im Begriffe steht, oder vielmehr schon bewirkt hat. Die Directoren der öffentlichen Concerte pflegen bey der Auswahl der Musikstücke nicht hinlängliche Sorgfalt auf die Abwechslung zu verwenden; nicht zufrieden, ihre Programme auf Händels Compositionen zu beschränken, wiederhohlen sie daraus immer dieselben einzelnen Gesänge, und ich halte mich berechtiget, zu sagen, dass, während gewisse Theile seiner Werke Abend für Abend aufgeführt wurden, sehr viele, wahrhaft ruhmwürdige Compositionen dieses Meisters beynahe unbekannt blieben. Sättigung verdirbt die Esslust. Die Erziehung ist mit den schönen Künsten Hand in Hand fortgeschritten; die modernen Sprachen werden nun allenthalben gelehrt und verstanden. In jeder Familie von erträglicher Bildung hält man das Italienische für unerlässlich; die Unkenntniss dieser Sprache erschwert der italienischen Musik den Eingang nicht mehr. Nicht Italienisch verstehen und italienische Musik nicht singen können, wird nun gewisser Massen zum Unglück einer mangelhaften Erziehung gerechnet. Der Hochmuth ist demnach ein mächtiger Fürsprecher für das Ausländische geworden. Dass die italienische Sprache den öffentlichen Sängern das Mittel an die Hand gibt, sich den strengen Bemerkungen englischer Kunstrichter über die Aussprache zu entziehen, darf auch nicht übersehen werden; in dieser Hinsicht haben sie nun keine Beurtheilung zu fürchten, nachdem die Sänger, wie in der Oper, öfters Provinzial-Dialekte gebrauchen, ohne dass sie darüber getadelt würden, ja meistens ohne dass man es gewahr wird. Daher kömmt es vielleicht, dass von Engländern im italienischen Gesange kein so genauer und bestimmter Ausdruck verlangt wird, als beym Singen in ihrer eigenen Sprache. Auch kann uns der *musikalische* Ausdruck irgend einer Gesangs-Stelle, in einer Sprache, mit welcher wir nicht vollkommen vertraut sind, leicht sehr angenehm dünken, wenn wir nicht wahrnehmen, dass es nicht der natürliche, der richtige Aus-

druck sey, welches wir in unserer Muttersprache wohl bemerken würden. Desshalb bedarf der italienische Gesang vor englischen Zuhörern nicht dieselbe Vollendung, welche wir im englischen Gesange fordern. Wir sind allzu geneigt, das, was uns nicht ganz klar wird, für eine Eigenheit der Sprache gelten zu lassen, und uns daher viel leichter durch italienischen als durch englischen Ausdruck zufrieden zu stellen. Obschon diese Ursachen der Wendung des Geschmacks ein wenig subtil und entfernt scheinen mögen, bin ich doch überzeugt, dass sie mächtig darauf einwirken. Ich gehe nun zu den andern über, die unmittelbarer aus der Natur unserer beliebten Vaterländischen und der italienischen musikalischen Compositionen entspringen.

Ein gewisser Grad von Schauder mischt sich oft in die Eindrücke des Erhabenen. In der Musik wird dieses vorzüglich durch die Verbindung der Ideen bewirkt. Wenn wir hören: *„Ich weiss, dass mein Erlöser lebt,"* oder: *„Es schalle die Posaune,"* oder irgend einem andern Gesang ähnlicher Gattung; so erfüllen die Bilder von Tod, Auferstehung und Gericht unsere ganze Seele. Wir können nicht ohne heftige Bewegung bey dergleichen Gegenständen verweilen; die daraus entstehende Empfindung ist zu erhaben, zu hehr, und wenn sie vorüber ging, bestreben wir uns nicht, sie wieder zurück zu rufen, ausser bey gewissen feyerlichen Gelegenheiten. Dieses sind die reinen Wirkungen Händelscher Werke; und ich habe bereits angemerkt, dass selbst seine leichtern Compositionen den Charakter der Würde an sich tragen. In seiner Cantate: *Acis und Galathea* wird das Gemüth, trotz der überaus schönen, beschreibenden, originellen und leidenschaftlichen Musik, über seine gewöhnliche Höhe empor gehoben, und wir sind von der Zärtlichkeit jener Liebenden nicht auf gleiche Weise, oder in demselben Grade gerührt, wie bey den liebeathmenden Compositionen italienischer Meister. In der Fabel dieser Cantate selbst ist Liebe mit Besorgniss, und das Pathos mit der Vorstellung der Wildheit, Kraft, Missgestalt und Wuth des ungeheueren Polyphem vermischt. Daraus entsteht ein Contrast der Gefühle, welcher das Gemüth verhindert, in jenes köstliche Schmachten zu versinken, welches hervor zu bringen, die höchste Kunst der italienischen Schule ist.

(Der Beschluss folgt.)

Wiener-Bühnen.

Theater nächst dem Kärnthnerthore. Am 24. July nach einem Zeitraume von mehrern Jahren die Reprise von *Mädchentreue*, eine Oper in zwey Aufzügen nach *Così fann' tutte*, Musik von *W. A. Mozart.* Das Werk ist allen Lesern dieser Blätter zu bekannt, als dass es sich hierüber zu sprechen lohnte und ein Scherflein zu *Mozart's* Lobe beytragen wollen, hiesse Wasser zum Meere giessen. Wir bemerken also bloss, dass das an sich unbedeutende Opernbuch schon seinem Ursprunge nach ein lebendiges, auf italienische Manier etwas chargirtes Spiel erfordert und dass wir zwischen der jetzigen und der vor mehrern Jahren Statt gehabten Aufführung um so weniger eine Parallele ziehen wollen, als dergleichen Vergleichungen immer misslich sind, und die ältere Production bey ältern Kunstfreunden, die neue immer bey jüngern den Sieg davon tragen wird. Die jetzige Darstellung war in vieler Hinsicht gelungen zu nennen. Mad. *Grünbaum,* (Laura) Dlle. *Wranitzky* (Isabella) und Dlle. *Vio* (Kammerjungfer) zeichneten sich durch Stimme und Vortrag sehr aus; den beyden erstern wäre im Spiele etwas mehr Lebendigkeit und Feuer zu wünschen gewesen. Unter den Männern verdient Herr *Forti* (Carlo) durch Gesang und Darstellungsgabe den Vorzug. Herr *Weinmüller* (Doctor Alfonso) ist im Besitze der komischen Rollen in ältern Opern und es wird ihn nicht leicht Jemand darin ersetzen. Herr *Babnigg* (Fernando), von der Natur mit einem schwachen Organ begabt, liess auch im Spiele vieles zu wünschen übrig: dennoch wurde das Terzett zwischen den drey Männern im ersten Acte stürmisch beklatscht und wiederhohlt, und am Ende alle Mitspielenden gerufen. Möge uns die kunstsinnige Oberdirection bald wieder mit Reprisen verdienstvoller Werke erfreuen! Indem sie ihre Einnahme erhöht, wird sie den echten Genius der Musik wieder über die Breter führen und dem sich immer mehr verirrenden Zeitgeschmack in der edeln, schönen Einfachheit älterer Tonsetzer wohlthätige Schranken ziehen.

Am 30. July zum ersten Mahle: *die beyden Ehen*, komisches Singspiel in einem Aufzuge, nach dem französischen des *Etienne* von *J. F. Castelli,* Musik von *Nicolo Isouard.*

Meller (Herr *Babnigg*), ein junger Haustyrann, hat einen Freund vor seiner jungen Gattinn Marie

(Dlle. *Vio*) kniend angetroffen, glaubt sie schuldig, verstösst sie und beyde Gatten eilen, jeder für sich um ohne Wissen des andern, um Trost zu suchen, zu einem gemeinschaftlichen Freunde, dem Gutsbesitzer Drohm (Herr *Rosenfeld*), einem ebenfalls jungen Ehemanne, der aber mit Sophien seiner Gattinn (Dlle. *Bondra*) im glücklichsten Einverständnisse lebt. Die Getrennten wieder zu vereinen, spielt Drohm vor seinem Freunde die Rolle eines gebietherischen Gatten, Sophie jene einer geplagten, zänkischen und unglücklichen Frau. Letztere bittet den Freund sie zu ihrer Mutter zu bringen, er kniet vor ihr und beschwört sie den Gemahl nicht zu verlassen; da treten Drohm und Marie ein, Meller erkennt, dass man eben vor einer Frau knien könne, ohne dass sie schuldig sey, gewahrt des Freundes glückliche List und vereint sich wieder mit Marien.

Diese niedliche Operette, von Herrn *Castelli* in fliessender Bearbeitung verdeutscht und von dem zu früh verewigten *Isouard* mit einer sehr artigen, zuweilen nur an Aschenbrödel etwas erinnernden Musik bekleidet, sprach allgemein an. Von den Musikstücken verdienen besondere Erwähnung: der Schluss des ersten Terzettes, auch als Finale verwendet, das zänkische Terzett, das Duett zwischen den beyden Freunden, dann jenes zwischen Meller und Marien. Die Ouverture ist unbedeutend und das erste Duett zwischen Drohm und seiner Frau etwas gedehnt. Was die Aufführung betrifft, so schien die Lage der beyden Paare im Stücke auch auf ihre Darstellung Einfluss zu haben; Drohm und seine Frau waren glücklich, nicht so Meller und seine Gattinn. In der That hat Dlle. *Bondra* so viel Laune und Fleiss in ihrem Spiele, einen so guten Vortrag in ihrem Gesange gezeigt, Herr *Rosenfeld*, ein so rühmliches Streben bewiesen, dass sie den vom Publicum erhaltenen lauten Beyfall im vollsten Masse verdienen. Dlle. *Vio* war nicht ganz an ihrem Platze; sie stellte eben eine empfindsame, gekränkte Gattinn nicht dar, was ihre Jugend entschuldigt. Ihr Gesang war, ein Paar Stellen ausgenommen, artig. Dem trefflichen Spiele der Dlle. *Bondra* diente die Unbeholfenheit des Herrn *Babnigg* zur Folie und erhöhte dessen Glanz. Auch im Gesange leistete Herr *Babnigg* sehr wenig.

Der Operette folgte das Ballet *Ossian*, in welchem Herr *Taglioni* ein von ihm erfundenes *Pas de Deux* mit Dlle. *Millière* tanzte. Das Publicum, welches die vorhergehenden Leistungen dieses vorzüglichen, durch Grazie, *à plomb* und Kraft ausgezeichneten Tänzers immer mit lautem Beyfalle aufgenommen, gab ihm auch heute verdiente Beweise seiner Anerkennung und rief ihn nach einander zum Abschiede zwey Mahl hervor. Diesen Triumph theilte unsere wackere *Millière* mit ihm, die durch unnachahmliche Kraft und Anmuth den Sinn entzückte. Das Ballet ward sonst auch gut gegeben und Herr *Rozier* vom gerechten Publicum ausgezeichnet.

Eine Fabel, die auch Wirklichkeit seyn könnte.

Herr Stax, und Max, zwey superkluge Leute
Die lagen einstens recht in Haaren sich,
Ein jeder haschte nur des Sieges Beute
Und keiner, — wie's dem Helden ziemet, wich
Was gilts; dass sie sich gar so sehr zerquälen —
Horcht auf, ich will es euch ganz kurz erzählen.

Ein Stiefel, den des Schusters schmutz'ge Mühe.
An eines Stutzers netten Fuss gebracht,
Bekam ein Loch, von Stax bey saurer Brühe
Ward sinnig schnell das Loch ihm zugemacht.
Drauf Max daran ein neues Loch gefunden
Das auch durch ihn geheilet, bald verschwunden.

„Mein, prahlt Herr Stax," ist dieses Werkes Grösse;
„Nein, schreyt Herr Max," mir ziemt der Lorberkranz,
„Ich gebe mir nun durchaus keine Blösse,
„Ich will die Sache gar nicht, oder ganz."
Da kömmt der Schuster rüstig hergeschritten,
Und fragt ihn, Herr — worüber wird gestritten.

„Seht, der da will verdienten Ruhm mir rauben,"
Ruft Stax, drauf Max, mir ziemt er, wie entzückt!
Der Schuster lächelnd spricht, — „wollt ihr erlauben,
„Ihr habt ja alle Beyde nur geflickt —"
Gehts manchmahl nicht auch mit Euterpens Söhnen
So schnurgerade zu im Reich des Schönen?

Ph. Millauer.

Correspondenz-Nachricht.

Magdeburg.

Die Concerte im Saale der *Freymaurer Loge*, der *Harmonie* und *Vereinigung*, sind geschlossen. Wahl und Ausführung war in letzterem lobenswerther, da in den beyden ersten grössten Theils alte Symphonien, Ouverturen, und oft unbedeutende Arien gegeben wurden. Das Domchor hat unter der Direction des Herrn *Wachsmann* binnen kurzer Zeit gute Fortschritte gemacht. Die fremden HH. Virtuosen, *Hermstädt*, *Lind* aus *Dresden*, und *Probst* aus *Dessau*,

haben uns vieles Vergnügen verschafft. — Im Theater sahen wir in musikalischer Hinsicht beynahe gar nichts das einer Erwähnung würdig wäre. Im Grunde kann auch nichts von einiger Bedeutung gegeben werden, da wir nur *eine* brave Sängerinn an Mad. *Rosenberg* und weiter weder einen Tenoristen noch Bassisten haben, denn *Hannstein* hat als Tenorist keinen festen Ton mehr, und *Carl Fabrizius*, der Sohn des Directors, muss heute *Tenor*, morgen *Bass*-Parthien übernehmen, daher kann sich auch seine Stimme, bey seiner Jugend nicht recht befestigen, im Ganzen haben wir viele Ursache mit ihm recht zufrieden zu seyn. Am 8. April wurde „*Kotzebue's Todtenfeyer*" mit Musik von Herrn *C. Ebers* gegeben. Nun hat *M. D. Ebers* wieder die Leitung des Orchesters übernommen, und der Tenorist *Bader* aus *Braunschweig* wird nach Ostern erwartet.

Literarische Anzeigen.

Variations pour le Pianoforte sur un Théme de Mr. le Comte Maurice de Dietrichstein, composées et dediées à Mademoiselle la Comtesse Ida de Dietrichstein, par Catherine de Mosel, née Lambert. à Vienne chez S. A. Steiner et Comp. (Prix 1 fl. 30 kr. W. W.)

Diese Variationen haben das eigenthümliche, aus der Wesenheit dieser Kunstgattung entspringende Verdienst, dass sie das Thema unverrückt festhalten, es nie durch heterogene Zuthaten entstellen, oder dessen Umrisse unkenntlich machen, sondern selbst in den glänzendsten Formen stets durchschimmern lassen. So wird nach einer kurzen, ausdrucksvollen Einleitung das einfach zarte, zu einer solchen Bearbeitung ganz vorzüglich geeignete Motiv zuerst in schönen harmonischen Bindungen vorgetragen; dann erscheint es in tändelnden Trioletten; in der dritten Variation schwebt es über einem Anfangs leise rollenden, dann zur höchsten Stärke anschwellenden Basse, und die 4te biethet der rechten Hand Gelegenheit Proben von Fertigkeit und Sicherheit sowohl in gebrochenen Accorden, als Terzenläufen und Sprüngen zu geben. Das zunächst folgende Adagio, dessen erste Hälfte in der weichen Tonart steht, modulirt sehr angenehm, ist besonders interessant geführt, und bereitet mittelst des kleinen Septimen-Accordes über die Dominante den Eintritt des letzten Allegro vor, welches in veränderter Tactart — nähmlich im 6/8 — lebendig fortschreitet, in die befreundeten Scalen ausweicht, dem Spieler viele brillante Momente gewährt, und mit einer verzögerten Cadenz schliesst. Dass überdiess die Grundsätze der Harmonik sowohl als einer reinen Applicatur durchgehends strenge befolgt sind, und alles effectvoll gesetzt ist, war von der im Clavierspiele so ausgezeichneten Verfasserinn, zu erwarten, und wenn im Fache der musikalischen Composition das schöne Geschlecht in der Regel Nachsicht zu fordern berechtiget ist, so erfreut es um so mehr bey der Beurtheilung dieses lobenswerthen Werkes, derselben nicht zu bedürfen.

Vier Gesänge für 4 Männerstimmen, — verfasst und Herrn Joseph Barth, k. k. Hof-Sänger etc. gewidmet von Ignaz Assmayer, 9. Werk. Wien, bey S. A. Steiner und Comp. (Preiss, 2 fl. 30 kr. W. W.)

Angenehme Melodien, eine correcte Stimmenführung, so wie die sinnige Behandlung des Textes zeichnen diess Werkchen vortheilhaft aus. Nro. 1 und 2. *Frühlingsreigen (C-dur) Geistertanz (G-moll-dur)* Poesie von *Matthison* — sind Strophenartig behandelt; Nro. 3. *Mitgefühl (Des)* die Worte gleichfalls von *Matthison*, ist ganz durchcomponirt, will mit leidenschaftlichem Ausdruck vorgetragen, und vollkommen sicher und rein intonirt werden. Nro. 4 *Beruhigung (C-dur)* Gedicht von *Crisalin*, bildet gleichsam eine kleine Cantate, denn es wechselt nach Erforderniss der vorherrschenden Empfindung nicht nur öfters das Zeitmass, sondern auch Ton- und Tactart, und hier ist auch der erste Tenor als bedeutend hervortretender, dominirenden Führer ganz vorzüglich berücksichtiget. Der *Canon* vor dem Schluss-*Allegretto*, mit welchem, wie der Verfasser bemerkt, das Ganze nach Gefallen auch geendigt werden kann, bringt eine liebliche Wirkung hervor, doch nicht immer dürften Basssänger — ausgenommen, unsere jetzt an die Tagesordnung gekommene *tenorisirende* — aufzufinden seyn, welche das Thema desselben, vermöge der hohen Lage, leise und zart, so wie es verlangt wird, anzugeben im Stande sind.

Wien, bey S. A. Steiner und Comp., Musikhändler.
Gedruckt bey Anton Strauss.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG,

mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat.

Den 7ten August N^ro. 63. 1819.

Elemente der Gesanglehre.

(Beschluss.)

Der Genius der Sprache, Poesie, und Musik der Italiener zielt vorzüglich darauf hin, sauftere Leidenschaften zu erwecken. Das häufige Wiederkehren weicher Sylben, die Süssigkeit der meisten Gesangstellen, und die Leichtigkeit, mit welcher ein echter italienischer Sänger durch die Melodien gleitet, wiegt uns in einen Traum von Mitleid oder Liebe. Daher stehen die Leidenschaften, welche das Gemüth am angenehmsten bewegen, auf der Seite Italiens. Sollte man mich damit in die Enge treiben wollen, dass ich nur einen einzigen Meister gegen die ganze italienische Schule angeführt habe; so erwiedre ich, dass ich den Mann gewählt, dem die Engländer am meisten zugethan sind, und, in der That, den Einzigen, welchen das brittische Publicum vollständig kennt. Die Werke der früheren englischen Tonsetzer *Purcell*, *Croft*, *Blow*, *Greene*, *Boyer* und *Arne*, obschon alle vom guten Geschmacke hoch geehrt werden, hört man jetzt selten mehr. Ihr Styl, mit Ausnahme des letztgenannten Meisters, wird für veraltet gehalten. Gewiss mangeln ihm die von der neueren Kunst und dem modernen Geschmacke eingeführten Verbesserungen, und die Gründe, welche man gegen Händel vorbringt, passen stets weit bündiger auf jene englischen Componisten, als auf ihn. Es scheint, dass, in so fern es die Composition betrifft, die Deutschen bereits gethan haben, was ich den Engländern vorschlage. Sie haben mit dem glücklichsten Erfolge die Süssigkeit, Zartheit und Mannigfaltigkeit der italienischen Melodie mit dem kräftigen und natürlichen Charakter deutscher Musik verschmolzen. *Haydn* und *Mozart* prangen wahrlich in der obersten Reihe der Genies; ihre Begriffe von Ausdruck stimmen treu mit den unsrigen überein, und man darf behaupten, keine anderen Tonsetzer haben den Ausdruck der eigenthümlichsten Gegenstände mit so vorzüglicher Angemessenheit behandelt. Mich dünkt, kein Engländer kann eine vollständigere Übereinstimmung zwischen dem Sinn des Textes und der Musik wünschen, oder sich denken, als sich in den Werken jener beyden Meister findet, und es wäre bey einigen derselben ziemlich gleichgültig, ob die Musik zu den Worten oder die Worte zur Musik geschrieben wurden. Haydn's *Schöpfung*, obschon sie manche sonderbare Nachahmungen enthält, und an Grossheit, Einfachheit und Feyerlichkeit dem *Messias* von Händel nicht gleichgestellt, oder vielmehr ganz und gar nicht mit diesem Oratorium verglichen werden kann, welches seiner Anlage und Ausführung nach, einer völlig verschiedenen Classe angehört, ist demungeachtet voll Schönheit, Zartheit, und Grazie. Es ist nicht meine Absicht, zwischen jenen zwey grossen Arbeiten grosser Männer eine Paralelle zu ziehen; im Gegentheil, ich führe sie als Contraste an, da sie wirklich von ganz entgegengesetzter Natur sind, und keineswegs als Gegenstände wechselseitiger Vergleichung betrachtet werden dürfen. Ihre Vorzüge sind so deutlich verschieden, als die Gedichte des verlornen Paradieses*) und der Jahreszeiten, **) mit welchen sie, in Rücksicht des Styls, vielleicht einige Verwandtschaft haben. Haydns *Schöpfung*, wenn sie auch selten sich zum Erhabenen aufschwingt, ist voll Originalität und Zierlichkeit; auch findet sich keine einzige Melodie darin, die schwach oder nicht anziehend wäre. Freude, Dank, Wohlwollen, Liebe, hat Haydn in seiner *Schöpfung* eben so rein, eben so hinreissend ausgedrückt, als Händel in seinem *Messias* die hehren Empfindungen, womit all die Hoffnungen und Schrecken der Religion, all die-

*) Von Milton.

**) Von Tompson.

Segnungen, die Ehre, der Glanz und die Macht uns erfüllen, welche wir dem grossen Schöpfer und Erhalter des Menschengeschlechts beylegen.

Haydns Lieder und *Mozarts* Arien, obschon sie nicht auf den nähmlichen hohen Rang Anspruch machen, wie jene zwey Werke, sind nichts desto weniger eben so sehr in sich selbst vollendet, biethen in mehreren Stellen höchst ergreifende und originelle Beyspiele der glücklichsten Erfindung dar, und man könnte viele derselben als unerreichte Muster von möglichst schöner Verbindung der Musik mit dem Texte aufführen.

Ich bin überzeugt, dass der Vorzug, welchen man der italienischen Sprache über die englische, in Rücksicht des Gesanges, einräumt, übertrieben sey. Wohlverstanden, dass ich bloss behaupte, er sey übertrieben. Der Vortheil einer Sprache in dieser Beziehung liegt in einer, im Allgemeinen offenen Aussprache, in der Harmonie ihrer Laute, und darin, dass sie frey von Sylben sey, die Kehl- oder Nasentöne hervorbringen. Diesen Zweig des vorliegenden Gegenstandes hat Dr. *Burney* im 1. Capitel des 4. Bandes seiner Geschichte der Musik zu trefflich erörtert, als dass er einer weitern Ausführung bedürfte. Er beweist klar, dass die italienische Sprache für den Gesang die Oberhand über die unsere behauptet, aber der Nachtheil, in welchem wir diessfalls stehen, ist keineswegs so gross, dass er uns muthlos machen müsste. Er scheint vorzüglich in den unserem Idiom eigenen, häufigen Mitlauten und ihrer zischenden Aussprache zu liegen. *Burney* hat wohl die Vorzüge der italienischen und die Mängel der englischen Sprache nicht ganz angemessen dargestellt. In fast allen italienischen Gesängen, die wir hörten, findet sich ein Lispeln, welches, vereint mit der Weise, den Abstand entfernter Intervalle weniger bemerkbar zu machen, dem Gesange einen Anstrich von Weichlichkeit verleiht, und der Erhabenheit desselben gewaltigen Abbruch thut. Der reine englische Dialekt einer Hauptstadt würde bey angestellter Vergleichung beyder Sprachen den Werth der italienischen offenen Selbstlaute gar sehr vermindern; aber jener sehr wichtige Umstand wird meistens vermisst. Wenn es die Aufgabe des Gesanges ist, den Sinn mit dem Schalle zu vereinen, wenn man die Gewalt der Imagination, des Ausdrucks und der Ideen berücksichtiget (wie unendlich weit übertrifft hierin unsere Poesie die ihrige!); wo werden wir da den Fluss, die Kraft, und die Majestät unserer Componisten finden? — Nein; man muss der italienischen Sprache einen Vorzug zugestehen, aber er liegt nur im Schalle allein, und da der Gesang die Vereinigung jener zwey Prinzipe ist; gebührt der edlere Vorzug uns, durch unsere Dichtkunst.

Der Gegenstand unseres dringendsten Wunsches ist daher ein Tonsetzer, der mit den Hülfsquellen seiner Kunst die Kenntniss der Kräfte unserer Sprache verbindet, und der die Gabe besitzt, unseren Nationalgeschmack zurück zu rufen und fest zu stellen. Es gibt der Vorbilder genug, von welchen wir die wahren Grundsätze ableiten zu können, nicht verzweifeln dürfen.

Ich kann jedoch nicht unbemerkt lassen, dass der Genius der Engländer der Oper abgeneigt ist. Wer wird wohl von dem Inhalte italienischer Operngedichte angezogen? das Publicum verlangt in ihnen bloss ein Vehikel zur Musik. Drey Viertheile, oder ein noch grösserer Theil desselben, hört die Recitative mit entschiedenem Widerwillen. Man kann bestimmt sagen, dass die wahre englische Oper auf unserer Bühne nicht mehr vorhanden sey. Selbst die Macht des Dr. *Arne* war unzureichend, die musikalische Tragödie gegen den Gemeinsinn der Nation aufrecht zu erhalten.

Die Aufmunterungen zu einem Unternehmen der Art, wie ich vorschlage, sind übrigens nicht klein. Manche der zu Gunsten der englischen Musik bestehenden Anstalten, haben ansehnliches Gewicht. Das Publicum ward noch vor kurzem von den Werken englischer Tonsetzer angezogen, und Dr. *Calcott* war der Verfasser so mancher Gesänge, welche einen grossen Theil des Zaubers italienischer Musik mit der Kraft und Würde des englischen Ausdrucks verbinden. Diese Gesänge möchte ich wahrlich als Vorbilder für jene Tonsetzer betrachten, welche für die englische Nation zu schreiben Willens sind. Ein General bildet eine Armee; und es dürfte vor Allem darauf ankommen, dass ein Componist sich einen richtigen Begriff von demjenigen mache, was man von ihm erwartet. Um die Empfindungen der Zuhörer in seine Gewalt zu bekommen, wird er, bis auf einen gewissen Grad, mit ihnen gehen, und einige seiner vorgefassten Meinungen, wenn sie auch auf Wissenschaft gegründet wären, aufopfern müssen. Das englische Sprichwort

sagt: „Um die Zeit zu betriegen, muss man aussehen, wie die Zeit" *).

Wenn ich mit mir selbst uneinig zu seyn scheine, indem ich wünsche, einen neuen Styl in der musikalischen Composition einzuführen, während ich eifrig strebe, unsere alten Meister zu erhalten; so muss ich zu meiner Vertheidigung sagen, dass mein entschiedener und bestimmter Zweck die Erhaltung der Kraft und Majestät unseres nationalen musikalischen Charakters, als Basis einer uns eigenthümlichen Schule, sey. Neuheit ist bloss als Speise für den heiklichen und immer wechselnden Appetit des Publicums nöthig, um neue Tongänge, neue Arten des Ausdrucks einzuführen, welche die Fortschritte der Erfindung und den Gang des Geschmackes bezeichnen. Es ist zu einer ganz klaren und einfachen Wechselwahl gekommen: Wir müssen entweder den Styl und die Manier Italiens, sowohl in der Composition als in der Ausführung, annehmen, oder eigenen Gesetzen folgen. — Wie viel rein vaterländisches Gefühl in diesen Bemerkungen liege (die ich nur als Vorbereitung zu einer umständlicheren Abhandlung über einige *Elemente der Gesanglehre* darbiethe) und in wie fern es thunlich sey, die verschiedenen zerstreuten Theile dieser Wissenschaft, die kaum mehr anders, als durch Tradition bestehen, zu sammeln und zu vereinen, mag alsdann die gelehrte Welt vielleicht Gelegenheit finden, zu bestimmen.

Die bescheidene Hoffnung, einem Werke, das, wie ich denke, (wenn die Tonkunst auf solche Auszeichnung Anspruch machen darf) für ein Nationalwerk gehalten werden kann, manche Beyhülfe zu leihen, wird mich bey dem Publicum darüber entschuldigen, dass ich es wage, demselben gegenwärtige Bemerkungen aufzudringen.

TIMOTHEUS.

1. *Heft. Seite* 36 *bis* 45.

*) Wer den schlechten Geschmack einer Nation verbessern will, wird sein Vorhaben nicht ausführen, wenn er gerade gegen den Strom ihrer Vorurtheile anstrebt. Die Gemüther müssen vorbereitet werden, um das in sich aufzunehmen, was ihnen neu ist. Reformiren ist das Werk der Zeit. Der Geschmack einer Nation, so verkehrt er auch seyn mag, kann nicht mit einem Mahle gänzlich umgestaltet werden; man muss der Verblendung, welche die Seele umfangen hält, ein wenig nachgeben, und man kann alsdann einem Volke lieb gewinnen machen, was ihm, mit Gewalt aufgedrungen verhasst bleiben würde.

Sir Joshua Reynolds.

An die deutschen Tonkünstler.

(Fortsetzung.)

Die Krise, welche der komischen Oper bevorsteht, dürfte also, wie bereits vormahls mit der tragischen Oper geschehen, von einem Ausländer bewirkt werden. Von einem Italiener? Ich glaube nicht. Die Vernachlässigung classischer Correctheit, so wie der Mangel an harmonischer Kraft, welche die allerneueste italienische Schule auszeichnet, widerstrebt den Franzosen: Classicität, als Product der Reflexion, sagt dem formelgebildeten Sinne der französischen Nation zu, und für die bloss passive, schwächliche Süsslichkeits-Manier haben ihn die Ereignisse der letzten fünf und zwanzig Jahre gänzlich unzugänglich gemacht.

Ist es Täuschung, von meinem Patriotismus erzeugt, oder Verstandes-Beobachtung in mir, welche mich die Möglichkeit nicht allein unbewusst ahnen, sondern vielmehr mit Überzeugung vor mir sehen lassen, dass es einem deutschen, mit Genie begabten Tonkünstler gelingen könnte, wo nicht sogleich die besagte Krise hervorzubringen, doch wenigstens durch einige gelungene Werke hier eine ehrenvolle und lebenslänglich gesicherte Subsistenz zu finden?

Ich sage es vor der ganzen deutschen musikalischen Welt aus: keine Zeit und keine Verhältnisse, wo irgend ein deutscher Componist auf dem komischen, ja sogar auf dem grossen Operntheater (dessen Stütze in diesem Augenblicke nur ein einziger ausländischer Componist ist) Glück zu Paris machen könnte, dürfte günstiger, als der jetzige Augenblick seyn.

Aber (und nothgedrungen, obgleich mit Widerstreben und Schüchternheit, sey es gefragt) gibt es in Deutschland Künstler, die Genie genug besitzen, um das Wagstück, von dem hier die Rede ist, mit Ehren zu bestehen? die Pariser, obgleich in ihrem vielleicht verfehlten Nationalgeschmacke befangen, haben dennoch seit mehr denn hundert Jahren ein solches Übermass von dem Vortrefflichsten aller Musikgattungen zu hören Gelegenheit gehabt, es ist ihnen durch eine lange vom Vater auf den Sohn fortgepflanzte Erfahrung eine solche Summe Verstandes-Erkenntniss, wenn auch gleich nicht wahrhafte Liebe oder wirklicher ästhetischer Geschmack, zu Theile geworden, dass sie freylich

durch keinen mehr oder minder gelungenen blossen Versuch würden befriedigt werden können.

Und mehr als einen solchen (wendet mir ein hiesiger, dem Gegenstande nicht fremder Landsmann ein) würde ein deutscher Componist schwerlich zu Stande bringen. Denn, wenn es (so fährt derselbe fort) in Deutschland jetzt wahrhaft geniale Theater-Componisten gäbe, warum würden sämmtliche Theater daselbst eines Theils nur immer ephemere dramatisch-musikalische Erscheinungen zur Aufführung bringen, andern Theils das Publicum immer nur nach ausländischen, besonders nach französischen Opern sich begierig zeigen? Warum endlich (so schliesst der Landsmann seine Frage) ist in Deutschland seit Mozart vielleicht nur eine einzige Oper erschienen, die von der ganzen Nation als wahrhaft classisch betrachtet worden, und warum haben die Deutschen, die für das musikalischste Volk von Europa gehalten werden, um der Armuth an eigner dramatischer Musik zu begegnen, fortwährend zu italienischen und französischen Opern, unter letzteren sogar zu solchen, die in Paris selbst ohne alle wirkliche Theilnahme aufgenommen worden sind, ihre Zuflucht nehmen müssen?

Kann ich freylich gegen die von meinem Freunde in Anregung gebrachten Facta keine widerlegenden Beweise anführen, so ist es mir, dünkt mich, doch möglich, die Ursache, aus welcher er diese Facta ableitet, zu längnen: nicht im Mangel an Genie der deutschen Tonkünstler, glaube ich, sondern einzig und allein, im Mangel an Aufmunterung und Begünstigung derselben, ist die Armuth an deutschen, wahrhaft classischen dramatischen Musiken begründet.

In Paris würde ein französischer Mozart einer der reichsten Particuliers geworden seyn; dem Deutschen sind Vorwürfe über ungebührende Verschwendung gemacht worden, dass er dann und wann eine Bouteille Champagner getrunken! Oder wie, hat vielleicht der zürnende Gott für die Ungebühr, welche die Deutschen an diesem ihren Musikhorte verübt, den Fluch über alle seine Nachfolger ausgesprochen und sie fortan zur Hervorbringung wahrhaft genialer dramatischer Musik unfähig gemacht?

Nein, glauben wir das nicht! Der Mangel an dramatischen Werken ist, wie gesagt, eine Folge des ungünstigen Schicksals, welches dort aller derjenigen harret, die es sich einfallen lassen, entweder dichterisch oder musikalisch für die Bühne zu arbeiten. Die wahrhaften Talente gehen in Deutschland ungekannt zu Grunde, weil ihnen die Mittel benommen werden, sich ihrer Ausbildung und endlichen Vollendung derselben mit Erfolg hingeben zu können.

Ich gestehe freylich, dass es, um in Paris mit Glück aufzutreten, keineswegs eines Componisten bedürfen würde, der tiefe und verworrene Herzensspeculationen, melancholische Gefühle, trübe Ahnungen, Verkehr mit Gespenstern und endlich süssen Liebesscherz mit dem Leben nach dem Tode und den Bewohnern der andern Welt in der gehörigen musikalischen Weite und Breite zur Anschauung zu bringen verstände: die Franzosen sind noch weit entfernt, der wahren Romantik Geschmack abgewonnen zu haben, obgleich bereits ein Anklang davon in ihnen vorhanden ist; von der Afterromantik, das heisst, der materiellen, die sich so eigentlich mit Händen greifen lässt, sind sie aber gar erklärte Verächter.

(Der Beschluss folgt.)

Literarische Anzeige.

Glaube, Hoffnung, und Liebe von Chr. Kuffner. In Musik gesetzt für 4 Singstimmen von Abbé Stadler. Partitur und ausgezogene Stimmen. Wien, bey S. A. Steiner und Comp. (Preiss, 1 fl 30 kr. W. W.)

Dieses Tonstück ist in einem einfach edlen Style geschrieben, die rührenden Harmonien entspringen und schmiegen sich an die gemüthvolle Dichtung, und alles beruht hier auf einem seelenvollen Vortrag. Wer diesen schönen Chor vergangenen Winter im 2. Gesellschafts-Concerte der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates mit jener nicht genug zu rühmenden Präcision ausführen hörte, wird des reinen Genusses noch lange im frohen Nachgefühl eingedenk bleiben.

Hierbey die musikalische Beylage Nro. 7.

Wien, bey S. A. Steiner und Comp., Musikhändler.
Gedruckt bey Anton Strauss.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG,
mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat.

Den 11ten August **Nro. 64.** 1819.

Was ist ein guter Operntext?

(Fortsetzung.)

Soll aber die Oper so viel Handlung haben, als das Drama? — Nein, denn alle Handlung, welche sich aus der Willkühr des Erfinders entspinnt, und nicht aus der Tiefe der Charaktere und dem Gange der Geschichtsfabel wächst, ist todter Schall, dem alle Wahrheit und Lebensgluth abgeht. Nun ist aber der Raum der Zeit, in dem eine Oper spielen soll, allzubeschränkt, als dass die Charaktere sich gehörig nach allen Richtungen in der sie bestimmenden, oder durch sie bestimmten kleinen Welt bewegen könnten, um ihre Entwickelung wahrhaft zu begründen und auszuführen, und es gehört keine gewöhnliche Gewandtheit des Pinsels in der Frescomahlerey der Seelenzustände dazu, um mit wenig schnell rundenden und gestaltenden Strichen ein Wesen in diesen Zauberkreis zu stellen, dass der Zuschauer auf seinem unruhigen Parterre mit seinem ungeduldigen Auge das lebendige Bild vor sich wandeln sieht, und sich an seine Nähe auf interessante Weise gefesselt fühlt. Wie viel braucht nicht der Schauspieldichter Verschweigungs- und Sonderungskunst des Allernöthigsten vom Zufälligen, um seinem Gespräch die gehörige Kürze und doch zugleich den tiefsten Inhalt, die treffendsten Züge der innersten Empfindung oder die natürlichsten Irrgänge des Entschlusses zur That, zeichnend einzuverleiben? Jetzt tritt der leider unvermeidliche Fall ein, dass um den gezeichneten Wechsel der Seelenzustände in den Personen des Dramas zu erkennen, nicht allemahl genug Personen im Publicum vorhanden sind; weil wieder Seele dazu gehört, um die innere Nothwendigkeit und Freyheit der Geister schauend zu verfolgen, ihren Grad an Kraft, Willen und höchster Moralität zu messen, durch den der Dichter sie mit dem Schicksalsrade im Trauerspiel kämpfend unterliegen, oder mit dem Würfelspiel des Zufalls im Lustspiel komisch verwickeln lässt. Denn die meisten Liebhaber des Schauspiels, welche desshalb also auch schon Kenner sind, weil sie es glauben, wollen weiter nichts als That vor ihren Augen sehen, und diess keine gewöhnliche, sondern etwas recht überraschendes, grosses, heroisches, liebliches, niedliches, ja sogar das *Aimable* wollen sie mit dem Schauerlichen der Geisterwelt gepaart, und diese Elemente alle in Eins verschmolzen. Dass ein solches Unternehmen mit gleichen Schwierigkeiten verbunden ist, als die Auffindung der Quadratur des Zirkels, wird jedem einleuchten, und doch ist das tägliche Gespräch über Theater- und Opernstücke gewöhnlich auf diesen Stoff gerichtet. Es soll Zauberey seyn, aber doch hübsch natürlich — es soll überraschend seyn, aber gehörig vorbereitet — es soll nicht in unserem Lebenskreise spielen, aber doch keine fremden Sitten enthalten — es soll Ordnung des Plans und Charakteristik enthalten, aber nur nichts langweiliges — es soll originell seyn, aber nur nicht gar zu sehr — es soll rühren und durch Gefühle und Thaten der Liebe gewürzt seyn, aber nur nicht die ewigen Liebeleyen auftischen — es soll verständlich seyn, aber noch nicht da gewesen — es soll den Allergebildetsten interessiren, wie den grossen Haufen — diess alles sind die Postulate, welche die heutigen Liebhaber der Oper im Munde führen, ja sogar oft sind es die Steckenpferde, auf welchen die *gemeine* Kritik reitet, und wie lässt sich diess vereinigen? Bringt der Dichter einen Opernstoff, den er aus der romantischen Saamenvorraths-Kammer von „tausend und einer Nacht" gehohlt hat, worin so vieles treffliche noch zu finden, so sagt die Welt, diess habe man schon als Kind gelesen, ob es sich gleich gerade desshalb um so mehr zur Oper eignen sollte; denn erstlich steht die historische Wahrheit noch lebendig vor der Seele, weil das, was ein junges Gemüth

einsaugt, alle Lebensadern durchdringt, und desshalb der Dichter weit weniger Vorbereitungs- und Entwickelungsheber braucht. Die Seele ist mit dem Skelet der Handlung schon vertraut, es kann also weit mehr Sorgfalt auf die poetische Ausbildung gewandt werden. Wie viel Genüsse könnten wir haben, wenn der darum oft allzuschnell gebrochene Stab über Opernbücher nicht die besten Dichter zurückschreckte, dasselbe Schicksal über ihr Haupt zu ziehen?

Ich frage aber ernsthaft: gibt es denn eigentlich etwas Neues, in dem Sinne, wie es die Welt meint? Eine Handlung mit ihren Schicksals- oder Zufallsverkettungen, die im Buche der Geschichte nicht auf manchem Blatte, wenn gleich mit kleinen Abweichungen der Charakteristik schon geschrieben oder aufgezeichnet stände? die Verhältnisse und Dinge in ihrer Nacktheit sind alle da gewesen, nur die Zuthat des Dichters kann sie ummodeln. So soll es auch seyn, denn wie wunderbar müsste die Begebenheit ausschauen, von der uns das Theater nicht schon manche Grossältern, Ahnen oder Urahnen gezeigt hätte? Wir würden das Unwahrscheinlichkeitsgeschrey sogleich dagegen erheben und dem Verfasser mit vieler Milde zum Tollhaus verdammen. Ferner soll es so seyn, wegen der obenerwähnten nöthigen und heilsamen Ersparung an Zeit, welche der Operndichter darauf wenden müsste, uns zu Empfangung eines unerhörten Meteors von Geschichtsfabel epigenetisch vorzubereiten. Wie gröblich versündigen sich nicht oft Kritiker, welche ihre Beurtheilung so anfangen: da haben wir schon wieder einen Onkel und zwey Nichten, welche den alten Argus betriegen und trotz seines wachsamen Auges sich in dem Netz der Liebe verstricken! Häte denn der Dichter nichts Neueres, Besseres auffinden können! Gerade, als ob diess Verwandtschafts-Verhältniss von drey Personen alt werden könnte, denn es war ja zu Adamszeiten schon eben so alt als jetzt im neunzehnten Jahrhunderte, weil es ewig unveränderlich, nothwendig ist. Man könnte es nur dadurch neu machen, dass so ein Mann der Mutterbruder von zwey jungen Mädchen wäre, ohne dass er ihr Onkel seyn könnte. Und liegt denn in diesem Verwandtschafts-Verhältnisse eine poetische Beziehung? Es ist diess ein nothwendiges unveränderliches Verhältniss, und doch strotzen unsere Recensionen von solchen Vorwürfen. So schreyen viele wieder mit Begeisterung: Bravo! wenn ein neues Stück zu Tage gefördert wird, worin kein Wort von Liebe sich vorfindet, als ob diese ewige heilige Flamme je erlöschen sollte und könnte, und als ob dieselbe einem gezeichneten Lebensmomente aus dem ganzen Daseyn eines Helden nicht erst die gehörige Wärme und Gluth verleihen müsste, als ob sie nicht das höchste Poetische wäre, dessen Gefühl auch den auf der niedrigsten Stufe der Bildung stehenden *Esquimaux* zum Gotte augenblicklich erhebt. Es ist und bleibt der grösste Hebel aller That und dazu erforderlicher Lebenskraft, und kann also in so unzähligen verschiedenen Gestalten erscheinen, als Charakter denkbar sind. Mit ihr wird die Hydra der Eifersucht eben so wenig veralten und für das Drama unbrauchbar werden, denn beyde gehören zu den Urstoffen der Menschheit, und so lange Menschen dieser Welt auf dem Theater figuriren, werden diese beyden grossen Themata in ewig wechselnden Variationen immer wieder erscheinen, und das mit allem Rechte.

(Die Fortsetzung folgt.)

An die deutschen Tonkünstler.

(Beschluss.)

Statt mich über diesen Gegenstand in weitläufige theoretische Auseinandersetzungen einzulassen und doch vielleicht am Ende nicht verstanden, oder was noch ärger wäre, missverstanden zu werden, will ich lieber zur Bezeichnung dessen, worauf es hier ankommen dürfte, ein praktisches Beyspiel anführen, welches über die Forderungen, welche man in Betreff der Gattung an den Componisten thun dürfte, auch nicht den allergeringsten Zweifel überlassen wird. Wenn ich dieses Beyspiel so hoch, als irgend möglich, wähle, so geschieht diess, um sogleich mit der ganzen musikalischen Welt über den Werth des Werks im Allgemeinen und über dessen Fähigkeit als Urbild dienen zu können, insbesondere einverstanden zu seyn. Es ist Mozart's Figaro's Hochzeit.

Der Text, welchen ein nach Paris kommender Tonsetzer vom Theater Feydeau zur Composition bekommen dürfte, kann auf jede Weise kein romantischer seyn: er wird sich vielmehr auf die bekannte französische witzig frivole Verstandesthätigkeit stützen. Diesen Text witzig, das heisst declamatorisch-darstellend componiren zu wollen, würde dem beabsichtigten Zwecke geradezu widerstrebend seyn; ihn

in der deutschen Ruhe und Gemüthlichkeit so recht sattsam in die romantisirende Länge auszuspinnen, hiesse ebenfalls ganz gegen alle Erfahrung handeln. Es bleibt also nichts übrig, als was der Componist der Figaro's Hochzeit gethan hat: dieses witzigste aller witzigen französischen Lustspiele ist von Mozart behandelt worden, als wäre es das leidenschaftlich-gemüthsvollste aller spanischen dramatischen Poesien: an die Stelle der von den handelnden Personen jedesmahl nur in der Reflexion und Ironie aufgefassten Situation ist in der Musik die Äusserung der Leidenschaft selbst getreten, welche diese Personen gezeigt haben würden, wenn sie statt witzigen, gemüthvolle Menschen gewesen wären.

So dünkt mich, müsste der witzige Stoff, den der deutsche Componist hier in Paris zur Composition erhalten dürfte, aufgefasst werden, um dem Publicum eine Genüge zu leisten, welches bisher kein *Joconde* und kein *rothes Käppchen* hervorzubringen vermocht hat.

Man wird mir entgegnen wollen, dass es nicht allen Componisten gegeben sey, eine Figaro's Hochzeit zu componiren. Wohl wahr! Aber es ist hier auch von keinem Genie, wie dasjenige Mozart's, die Rede; ein solches, wäre es vorhanden, hätte sich bereits gezeigt und für selbes kämen meine Andeutungen zu spät. Denn ein Genie ahnet durch eigne Inspiration sicherer, als die geistvollsten Theorien zu demonstriren verstehen.

Also nicht Mozart's Massstab lege ich an das Verdienst desjenigen Künstlers, der für die französischen komischen Theater zu arbeiten unternehmen möchte. Aber, wenn auch das Genie in der höchsten Bedeutung des Worts, so dürfte ihm doch nicht das Talent, mit allen seinen quantitativen und qualitativen Hülfsmitteln, zu erlassen seyn. Der Künstler müsste (und diese Bedingung ist unerlässlich) Erfahrung in den französischen dramatischen Partituren besitzen, nicht etwa, um, was man so nennt, die Composition darin zu studiren, sondern um das daraus zu lernen, was den musikalischen Verstand zu bilden vermag, das heisst, die Kunst des eigentlichen materiellen Zuschnitts der Musikstücke. Das Schickliche haben die Franzosen überall in ihrer Gewalt, nicht allein im gesellschaftlichen Leben, sondern auch in der Kunst und besonders in der dramatischen Musik. Diess Schickliche müsste der Componist um so mehr in der französischen dramatischen Musik studieren, als es ja seine Absicht wäre, für ein französisches Publicum zu schreiben; selbst deutsche Meisterwerke würden diesen Zweck nicht erfüllen, selbst Mozart's Opern, die einzige Figaro's Hochzeit ausgenommen, würden den Componisten zu einem andern Ziele führen, als zu dem vorgesetzten. Jenes Schickliche scheint überdem nicht bloss für die Franzosen, sondern auch im Allgemeinen anwendbar zu seyn, denn warum gefallen die französischen komischen Opern in Deutschland, und warum führen die französischen Theater keine einzige deutsche Oper auf?

Das Studium dieses Schicklichen würde den Componisten in den Stand setzen, jene materiell-romantische Weitschweifigkeit zu vermeiden, die die Erbsünde der deutschen poetischen und musikalischen Kunst ist und die da immer Vielerley statt Viel zu geben pflegt. Sich *aussprechen* war (sonderbar genug) vor einigen und zehn Jahren ein Modewort der deutschen poetischen Schule: diese scheint endlich beydes, ausgesprochen und sich ausgesprochen, zu haben. (Ich irre mich auch vielleicht, denn die Schicksals- und andere Tragödien, die eben so wenig in die dramaturgischen, als zeitlichen vier und zwanzig Stunden passen, gefallen ja noch immer in Deutschland). Aber, wer sich in Frankreich in dem nähmlichen Sinne auf dem Theater *aussingen* und *ausspielen* wollte, würde wenig Glück machen. Ich muss erwarten, dass übelwollende Leser mich hier, trotz der Art und Weise, wie ich mich bey jeder Gelegenheit über französische Kunst und Musik äussere, werden missverstehen wollen, fühle aber keinen Beruf in mir, mich dagegen zu vertheidigen.

Es dürfte, bey dem Ernste, der diesem meinem Aufrufe an die deutschen Tonkünstler zum Grunde liegt, nicht unzweckmässig seyn, ausser dem künstlerischen Gesichtspuncte, aus welchem ich den Gegenstand bisher betrachtet habe, schliesslich auch die äusseren Bezüge, welche derselbe darbiethen möchte, zur Sprache zu bringen. Und hier stellt sich mir vornehmlich die Pflicht dar, den Gegenstand ökonomisch zu berücksichtigen: eine Nothwendigkeit, die um so unerlässlicher ist, als ja selbst die edelsten geistigen Tendenzen mittelbar und unmittelbar von der Befriedigung unsrer körperlichen Bedürfnisse bedingt werden. Ich merke also an, dass, wer auf bloss frivole Sinnes-Vergnügen Verzicht leisten will, verhältnissmässig in Paris wohlfeiler, wie an jedem andern Orte der civilisir-

ten Erde, leben kann, vorausgesetzt, dass ihn seine gesellschaftlichen Verbindungen zu keiner Art von äusserer Repräsentation nöthigen. Unter dieser Voraussetzung kann er jährlich von fünfhundert Thalern mit allem dem Anstande leben, dem sich ein rechtlicher Mann in Kleidern, Wohnung und Nahrung zu unterwerfen nöthig hat. Zwey Jahre dürften verfliessen, ehe er die Früchte seines Fleisses zu erndten vermögte. Dagegen stellt sich ihm die Hoffnung dar, schon vom Ertrage von drey dreyactigen Opern, die Sensation erregen und also auf dem Repertoire bleiben, sich selbst bis an sein Ende, und seiner Familie noch zehn Jahre nach seinem Tode einen anständigen Unterhalt zu verschaffen*).

Paris, im May 1819.

*) Es widerstrebt mir, hier das Edle mit dem Gemeinen in haarscharfe Berührung bringen zu müssen. Nichts desto weniger sehe ich mich gezwungen anzuzeigen, dass, wenn mich der oben besprochene Gegenstand, wie möglich, in Briefwechsel verwickeln sollte, ich nur auf portofreye Zusendungen antworten werde. Es hat mich viel gekostet, ehe ich ehemahls und jetzt wieder zu einer solchen Erklärung habe Muth fassen können. *S.*

Theater-Allerley.

Die Ferien der Hofoper haben begonnen. Die Hofschauspieler geben gegenwärtig ihre Vorstellungen im Theater nächst dem Kärntnerthore, da an dem National-Theater mehrere Verbesserungen und Veränderungen vorgenommen werden. — Dlle. *Anna Wranitzky* hat eine Kunstreise nach Berlin unternommen, Herr *Forti* wird in Dresden Gastdarstellungen geben. — Die Hofoperistinnen Dlle. *Betty Vio* und Mad. *Vogel* setzen während des ganzen Monathes August ihr Gastspiel im Theater an der Wien fort, welches uns nicht allein mehrere Vorstellungen des beliebten *Rosenhütchens*, sondern auch das Vergnügen verschaffte, Dlle. *Vio* in *Rossini's* diebischer Elster zu hören. Herr *Schütz*, welcher vor kurzem zu seinem ersten Versuche in der Oper den Jacob in *Mehuls* Joseph und seine Brüder mit vielem Fleisse und grossem Beyfalle gegeben hatte, ist als Ninettens Vater, früher von Herrn *Forti* d. j. besetzt, aufgetreten und hat allgemein gefallen. Seine Gestalt, sein Organ sind vortheilhaft, die im Schauspiele erworbene Routine und seine Darstellungsgabe kommen ihm jetzt in der Oper zu Statten und es ist nicht zu bezweifeln, dass bey seinem Eifer, seiner Verwendung und unter Leitung trefflicher Meister Herr *Schütz* ein vorzüglicher Sänger werden wird. — *Azendai*, ein Melodram aus dem französischen vom Freyherrn von *Biedenfeld* übersetzt, mit Musik vom Herrn Capellmeister *Riotte* scheint sein geräuschloses Leben vollendet zu haben. Das Sujet gehört zu jenen, die selbst in der schlechtesten Einkleidung nicht ganz missfallen können; die Musik hat artige Stellen aber nichts Ausgezeichnetes. — In der Leopoldstadt gibt Herr *Feistmantel* vom ständischen Theater zu Prag sechs Gast-Darstellungen. Seine zweyte war der Schneider Wetz in den Schwestern von Prag, dieser wahrhaft komischen Oper, wo Text und Musik durchaus gleichen Schritt halten, mit Laune und lieblicher Tändeley überall gewürzt. Herr *Feistmantel* gefiel sehr und wurde verdienter Massen gerufen. Seine Gestalt ist vortheilhaft, sein Spiel launigt, von Kälte und grotesker Lustigkeit gleich weit entfernt, sein Organ im Singen und Sprechen verständlich und angenehm, seine Darstellung verständig. Einige scurrilische Anecdoten und Spässe hätten wir ihm gern erlassen, sie waren witzlos und etwas platt. Von der übrigen Darstellung ist nicht viel zu sprechen; wir hörten mehrere Instrumental-, unter andern auch ein Contrabass-Solo, welches Herr *Pfeiffer* Schauspieler und Sänger dieses Theaters mit vieler Präcision vorgetragen und allgemeinen Beyfall erhalten hat. Herr *Swoboda* war als Hausknecht sehr brav.

Antiquitäten.

Händel (Georg Friedr.) geboren 1685, erhielt in der Westmünster-Abtey zu London ein prächtiges Denkmahl in Marmor.

Wien, bey S. A. Steiner und Comp., Musikhändler.

Gedruckt bey Anton Strauss.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG,
mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat.

Den 14ten August Nro. 65. 1819.

Was ist ein guter Operntext?

(Fortsetzung.)

In der Verschiedenheit der Geschichtsfabel und Charakteristik liegen die Trieb- und Springfedern, welche den dramatischen Mechanismus zu einer kleinen interessanten Welt machen, zu einem Lebenszirkel, den wir aus dem grossen Lebensspiele vor unseren Augen heraus, und auf die magischen Breter gehoben sehen.

Wie kann diess aber in der Oper auf die rechte Art geschehen? durch Gespräch, das mitunter eintritt, oder durch den Gesang? Zuerst ist zu bedenken, dass die wenigsten guten Sänger gute Sprecher sind; hier zeigt sich also wieder eine neue Gefahr für den Operndichter. Sollen innere Gefühle entwickelt werden, welche endlich die That herbeyführen, was die Pflicht des dramatischen Dichters ist, so müssen dieselben nicht auf die prosaische nichtssagende Weise der gemeinen Welt sich kund thun, welche mit „Ach und O!" mit „O Himmel! — Was? — Entsetzlich!" und dergleichen herrlichen Ausrufen gewöhnlich den ersten Augenblick abzuthun pflegt, sondern sie sollen ihr Aufkeimen mit dem Grade des Steigens, mit dem inneren Kampfe gegen äussere Nothwendigkeit durch solche Worte darthun, deren tiefste Bedeutung uns zwingt die Sache von einer ganz neuen Seite betrachtet anzuschauen, dass wir von ihrer geheimnissvollen Verbindung und Beziehung ergriffen werden und mitfühlen. Diess alles lässt sich aber wieder nicht mit gemeiner Bildung aussprechen von Seite der Darstellenden, und wo ist die ungemeine, die vorzügliche zu finden? Etwa bey vielen Sängern? die Geschichte des Tages belehrt uns eines anderen: denn da das Stimmorgan eine Gabe des Himmels ist, die sich oft mit wunderbarer Laune vertheilt an Menschen vorfindet, bey denen weder das Glück noch die Aufmerksamkeit der Menschen etwas zu ihrer inneren Bildung beytrug, so ist die Wahl und langes Bedenken hier unmöglich und gar nicht rathsam, sondern wir Zeitgenossen eines solchen Stimmbegabten müssen dann nehmen, was wir finden, und bey dem Genusse eines schönen Gesangs oft dem langsamen Gange seiner inneren Ausbildung geduldig zuschauen. Daher wird es stets gefährlich seyn, die Rede für einen Sänger so hoch zu halten, und ihr so viel Bedeutung zu geben, als beym Schauspieler das höchste Erforderniss wäre. Auch würde der Zwischenraum, der zwey Musikstücke von einander trennt, dann allzu gross werden müssen, und das Publicum würde sagen: Ich höre keine Oper.

Hieraus folgt, dass ein so künstlich verwickeltes Drama, als im rezitirenden Schauspiel hohen Genuss gewähren könnte, auf der Opernbühne zur Bearbeitung nicht anwendbar ist. Man muss also mit seinen Forderungen ein wenig nachgeben, weil man die Poesie mit Gesang vermählt geniessen will, denn diess hohe Interesse, und diese Spannung unserer Erwartung ist in der Oper nicht zu erwecken, weil Zeit und darstellende Personen fehlen.

Desshalb ist es auch gar nicht rathsam, was so oft angerathen wird, dass man die vortrefflichsten Schauspiele nehmen, und zu Opernbüchern umwandeln solle, weil man alsdann ihres Effectes gewiss sey. Denn das Publicum, welches solche Stücke in ihrer vollkommeneren Darstellung lieb gewonnen hat, betritt das Schauspielhaus mit allen den Forderungen, welche es an das rezitirende Schauspiel wohl machen darf, findet aber dann, dass der ganze Plan abgekürzt, manche Episoden, ja sogar ganze Scenen gestrichen sind, dass der Dialog nicht mehr den geistreichen Inhalt hat, weil er natürlich in die Enge gezogen werden musste, und dass sogar Personen weggelassen sind.

Hier berühren wir einen Gegenstand, der grössere Aufmerksamkeit erfordert.

Das Opernpersonale ist an und für sich kleiner, weil Sänger gewöhnlich besser bezahlt werden, ausgenommen die vortrefflichen beyder Gattung. Ferner muss in der Construction der Oper eine grössere Ökonomie der Personen herrschen, weil mittelmässige Sänger in solcher Menge auftretten zu lassen, als die Personenzahl vieler guten Stücke erfordern würde, ein höchst gefährliches Unternehmen wäre; denn da will man den *primo Tenore*, die *prima Donna*, den *primo Basso* so oft sehen und hören als nur möglich. Durch grosse Verwickelung der Handlung wird herbey geführt, dass die Helden- und Hauptpersonen des Stücks oft mit untergeordneten Menschen handeln und reden müssen, diess würde nun wieder Veranlassung geben, dass der Tonsetzer *Duetten*, *Terzetten*, *Quartetten* schreiben müsste, in denen die ersten Sänger mit Personen des zweyten Ranges oder des dritten singen müssten, und wer den zarten Bau eines Tonstücks versteht, der wird den Übelstand leicht finden, welcher durch eine solche Zusammenstellung entstehen müsste. Der beste Sänger muss auf seiner Huth seyn, um in Ensemble-Stücken nicht durch falschen Eintritt das Ganze umzuwerfen, um wie viel mehr würde der mittelmässige in Gefahr gerathen! denn gesetzt auch, er besässe alle musikalische Kenntniss und Gewandtheit der Kehle, so würde er dennoch dem ersten Sänger mehr verderben als nutzen können, weil der Mensch bey dem grössten Herzklopfen und bey der grössten Angst welche den Schauspieler im ersten Moment des Auftretens ergreifen, weit eher sprechen kann, als singen. Denn gesetzt auch die ersten Worte würden mit halber verlegner Stimme gesprochen, so kann er sich sammeln, aber es versuche es einer einen schönen Ton des Gesangs von sich zu geben, wenn Furcht sein ganzes Innere erbeben macht, und er wird sich bald von der Unmöglichkeit überzeugen. Desshalb können nur routinirte Sänger zu Ensemble-Stücken verwendet werden, und das Personal ist also nothwendig, in der Oper mehr zu beschränken als im Schauspiel — es folgt nun hieraus, dass die wenigsten Comödienbücher zur Oper zu verwenden wären.

Es sind also neue zu erfinden, welche mit einer einfachen und doch interessanten Handlung ein reges Leben, Abwechslung und ergreifende Situationen verbinden, welche der Musik Gelegenheit geben, in ihren Mannigfaltigen Formen zu erscheinen, und sich mit Freyheit bewegen, welche besonders in solchen Versen geschrieben sind, deren Bau dem Wesen der Tonkunst und besonders dem Gesange nicht widerstrebt.

Hierzu gehört nun nothwendig ein Dichter, der wo möglich selbst singt, wenn gleich keine Virtuosität von ihm zu fordern ist. Eine Seele, welche ihr inneres Gefühl in die tönenden und klangreichen Hauche der Freude und des Schmerzens zu giessen von innen angetrieben wird, wird hier den gehörigen Massstab finden, wie der Dichter von der Höhe seiner poetischen Ansicht in Beziehung auf den Versbau herabsteigen müsste, um der Musik die Hand zu biethen, dass sie sich mit der Poesie vermähle und durchdringe. Es ist viel von jeher darüber gefabelt worden, dass die Tonsetzer nur schlechte Opernbücher in Musik setzen wollten, weil sie da nur allein herrschen könnten, ohne dass man dadurch der Wahrheit nur um einen Grad sich genähert hätte.

Der Tonsetzer kann in einem guten Operntexte so gut glänzen, als er in einem schlechten herrschen kann. Leider trat aber immer der Fall ein, dass die Dichter dem Schwung ihrer Phantasie folgten, ihre ganze metrische Kunst im Versbau kund thaten, und auf diese Weise ein poetisches Werk schufen, das sehr wohl zum Lesen geeignet war, aber nicht zum Singen. Wenn schöne poetische Bilder mit lyrischer Fülle und grösstem Schwunge der Phantasie aus der Feder des Dichters fliessen, die, wie wir in vielen dramatischen Producten sogar wahrnehmen können, ganze lyrische Ströme bilden, und oft so ins Breite gezogen sind, dass der sie rezitirende Schauspieler kaum physische Lungenkraft und Klarheit der Stimme genug hat, um sie mit steigendem Feuer vor uns herzusagen, — wenn das ganze anwesende Personal wie versteinerte Gypsfiguren dastehn muss, um diesem ungezähmten Fluge des Dichters zuzuhören, oder gar der Monolog unsere Geduld auf die höchste Probe stellt, — wenn tiefe, reflectirende, und alle Geheimnisse und Räthsel der Schöpfung ahnende Fragen und Antworten sich vor uns darin entwickeln, dass die Seele des Denkers alle Aufmerksamkeit anwenden muss, um dieser schnellen Folge nachzukommen und den Sinn zu fassen — wenn Perioden ausgesponnen sind, deren Vordersatz schon längst vergessen, ehe der Nachsatz hinkend sich wie ein Marodeur anschliesst, wie wir ungefähr diese vor uns liegende Periode finden — dann ist es schwer, ja sogar unmöglich für den Musiker,

sich an ein solches Werk zu wagen, und daraus ein singbares Tonstück zu bilden. Im Operntext muss gleichsam eine gewisse Weltverständlichkeit herrschen, er muss Geheimnisse entfalten, welche keine philosophische Deduction und Analyse brauchen, um der Seele des Zuhörers in Klarheit zu erscheinen, er muss die Sprache des Herzens an sich tragen; denn darin liegt dann die Musik. Da werden dann von selbst alle eingeschobenen Perioden, alle allzukünstlichen Wendungen hinwegfallen, welche vielleicht im Trauerspiel Perlen wären, hier aber den Fluss des Gesangs aufhalten und stöhren. Die Anhäufung der Epiteten ist höchst lächerlich im Operntext, während vielleicht in einer Ode im Sapphischen oder Alcäischen Versmasse, ja im Hexameter und Pentameter damit eine grosse Steigerung hervorgebracht werden könnte. Eben so lustig würde sich eine Arie ausnehmen, bey der des Reims oder anderer Gründe wegen der Vordersatz zum Hintersatz gemacht wäre.

(Die Fortsetzung folgt.)

Correspondenz-Nachrichten.

Venedig.

Uber die neue Opera seria: Emma di Resburgo. Poesie von *S. Rossi.* Musik von Herrn *Mayerbeer*, für *S. Benedetto* geschrieben.

Auch diese neueste Oper unsers ehrenwerthen Landsmannes hat, und zwar nach *Rossini's Eduardo* Furore gemacht. *Emma* ist von dem venetianischen Publicum auf eine so glänzende Art ausgezeichnet worden, das die Huldigungen, welche sie nebst ihrem genialen Schöpfer bis an's Ende der Vorstellungen erhielt, selbst den Enthusiasm übertreffen, womit deren berühmter Vorgänger beehrt wurde.

Desswegen, und weil sie nach Berichterstatters innigster Überzeugung als Product höherer Kunstweihe *Belehrung und Genuss* verschafft, weil sie das Werk eines Mannes ist, der durch ungetrennte Verbindung der theoretischen Künste mit den praktischen Vorzügen und hierdurch sich veroffenbarte Neuheit seiner Behandlungsweise in Italien zu imponiren anfängt; desshalb wollen wir die Sache näher in's Auge fassen, und ihr nachstehende Analyse widmen.

Man mag dieselbe, wie man darf, als Ganzes, oder wie man soll, in ihren Einzelnheiten betrachten, immer herrscht der Denkende durch Wissenschaft gebildete und gesicherte Tonsetzer durch die Wahrheit des musikalischen Ausdruckes, Lebendigkeit im Gefühle, durch gewählte nie überladene Instrumentirung verbunden mit vorzüglicher Reinheit des Satzes und an der Quelle der Tonkunst geschöpften Harmoniefolgen mit Überlegenheit vor. Das sonore, frische, liebliche, die schöne, heitere Natur spricht sich darin eben so poetisch, wie die melancholische, düstere, und colossale echt eigenthümlich aus; eben so rasch und feurig als sanft, eben so vertraut mit den ernsten Tiefen der Harmonie, als mit den lieblichen, flüchtigen Reitzen der Melodie gibt er seinen Gefühlen die natürliche ungekünstelte Sprache, und haucht dem Ganzen eine Seele edelster Art ein. Er gefällt der Menge, sein edlerer Theil aber, die klare Folge der Empfindungen, die in seinem Innersten lebt, bleibt der Bewunderung des geistigen Hörers überlassen. Diese gleichmässige Zusammenfügung der Kräfte der Natur und des Geistes, eine Erscheinung, die wenig Erkohrenen zu Theil wird, verschaffte daher unserem Deutschen diesen eben so seltenen als ehrenvollen Triumph.

Bevor ich jedoch zur wirklichen Analyse schreite, muss ich mit wenigen Worten, der Handlung erwähnen. Diese spielt in Schottland, und ist kürzlich folgende:

Der alte Stammgraf von *Lanerk* ist meuchelmörderisch um's Leben gebracht worden. *Edemondo* (Sgra. *Cortesi*) sein Sohn, und *Emma's* (Sgra. *Morandi*) Geliebter wird durch geheime Intriguen eines seiner nächsten Verwandten *Norcesto* (Sgra *Eliod Bianchi*) des Verbrechens angeschuldet, und geächtet, wodurch *Norcesto* in den Besitz der Güter kömmt. Flüchtig irrt er als Schäfer verkleidet in den väterlichen Besitzungen herum, getrennt von seiner Geliebten, die der Mitschuld angeklagt, als Barde daselbst sich aufhält, bis sie sich bey einem ländlichen Feste, das einem Gutsherrn *Olfredo* (*Luc. Bianchi*) zu Ehren gegeben wird, finden, erkennen, und schwören, sich nie wieder zu trennen. Aber *Edemondo* wird erkannt, festgehalten, einem Gerichte vorgestellt, nach dessen Ausspruche zum Tode verurtheilt, und das Todesurtheil soll auf der Stelle vollzogen werden. Während nun *Emma* einige Augenblicke vor der Hinrichtung dem bösen *Norcesto* in ihrer Verzweiflung die Unschuld des Gatten mit unwiderstehlicher Kraft darstellt, den Fluch des Himmels und alle Foltern des ruchlosen Gewissens

als Strafe des grässlichen Verbrechens mit Flammenzügen mahlt, geht letzterer in sich und erklärt vor dem Volke, das sein Vater *Duncalmo* den Mord begangen habe, wodurch sich der Knoten löset, und die Geschichte geendet ist. Diess waren die Grundlinien des Drama, mehrere Episoden werden an Ort und Stelle folgen.

(Die Fortsetzung folgt.)

Ode auf Musik.

Nach dem Englischen von Cunningham.

Schmigt, holde Töne! Tödtet mich
Nicht ganz mit solcher Süssigkeit von Lust.
Erschütternd schleicht jedwede Note sich
Unwiderstehlich tief in meine Brust.
Ein sanfter, süsser, unnennbarer Schmerz
Nimmt alle meine Nerven ein,
Und hebt und drängt mein klopfend Herz.
Wer deutet mir all' diese Zauberei'n?
Doch, reitzende Musik, lass nach, lass nach!
Für deine Melodie ist dieses Herz zu schwach.
Bald glühet meine Brust
Von Muth und Leidenschaft;
Bald schmilzt sie ganz in hoher Lust.
Ist das ein leerer Klang, der solche Wonne schafft?
Kann so Musik das Herz erweichen und entzücken?
O Göttliche, wie hoch kannst du beglücken!
Du tönest Himmlisches durch deine Zauberkraft,
Du holdestes Geschenk, vom Himmel uns gesandt,
Der Güter süssestes, das Sterbliche gekannt!
Als Orpheus in dem schattigen Gesträuch,
Dem liederreichen Thyrsis gleich,
Die Leyer tönen liess, da sah man aus den Hainen
Entfernte Bäume zu ihm ziehen,
Und von vergess'ner Trift die Heerden schnell erscheinen,
Zu hören seine Himmelsmelodien.
Und von den Bergen kamen die Dryaden,
Und von den Quellen die Najaden,
Und schwebten in entzücktem Chor
Zum frohen Tanz um ihn empor.
Des alten Troja's Mauern aufzuführen,
Liess Phöbus seine Harfe lieblich klingen.
Was kann der holden Macht der Töne nicht gelingen?
Die Felsen selbst vermochte sie zu rühren,
Und ihnen Harmonie und Anmuth abzuzwingen.
Wenn Thyrsis jene Zeit geschmückt,
Der schönste Kranz würd' um sein Haupt erblickt;
Und wäre nie Apollo's Harf erschollen,
Die Aller Herzen tief gerührt,
Dem Schäfer würde man die höchste Ehre zollen,
Die seiner süssen Kunst gebührt.

C. F. Michaelis.

Bemerkungen.

Pope macht in einem Briefe eine Bemerkung, die zwar da die Poesie jenächst angehet, sich aber leicht auf Musik anwenden lässt. „Ihr Wink, sagt er, die Lebhaftigkeit des Witzes verachte *Methode*, ist treffend genug, wenn sie unter Witz nichts als Phantasie verstehen; aber nach dem besseren Begriffe des Witzes, als Eigenschaft betrachtet, ist gewiss Methode nicht allein zur Deutlichkeit und Harmonie der Theile nothwendig, sondern sie gibt auch selbst den kleinen und besonderen Gedanken Schönheit, indem diese von der an ihrer gehörigen Stelle vorhergehenden oder folgenden einen Nebenvortheil erhalten, nach einer von Dryden im Gespräch gebrauchten Vergleichung von Federn in den Kronen der wilden Indianer, welche sie nicht bloss nach der Schönheit ihrer Farben auswählen, sondern auch auf eine solche Art anbringen, dass sie einen Glanz auf einander zurückwerfen.

Wycherley dankt *Popen* in einem Briefe, dass er seine Reime melodischer macht, weil ein guter Klang oft einen schlechten Gedanken hervorhebt, wie die italienischen Gesänge, deren gute Melodien, bey den schlechtesten Worten oder Gedanken, die beste Musik machen. „Indem sie so meine Walliser Harfe stimmen, fährt er fort, kann mein roher Gedankenstoff den feineren Ohren derjenigen Kritiker weniger anstössig werden, die sich mehr an den Klang, als an den Sinn halten. Da kein Madrigalendichter den Geist unterhalten kann, wenn er nicht das Ohr vergnügt, und da die besuchtesten Opern den besten Komödien das kleinste Auditorium lassen, so sieht man, dass Klang über Sinn den Vorzug gewinnen kann."

Wien, bey S. A. Steiner und Comp., Musikhändler.

Gedruckt bey Anton Strauss.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG,
mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat.

Den 18ten August — Nro. 66. — 1819.

Was ist ein guter Operntext?

(Fortsetzung.)

Weder die lakonische Kürze noch der dialectische Überfluss sind hier an Ort und Stelle, sondern es muss der Dichter den Bau der Arien, Duetten, Terzetten und Finals in vielen trefflichen Opern studieren, und zwar an solchen musikalisch dramatischen Meisterwerken, welche die Welt gerade in Hinsicht ihrer Poesie ganz verwirft, und darnach muss er seinen Massstab ungefähr nehmen, um die gehörige Kürze und Länge sich zu denken. Dann muss er besonders der lyrischen Arie — denn nicht jede kann streng so genannt werden — einen Inhalt geben, welcher den Farbenwechsel des Charakters in der Musik zulässt, und also besser gesagt, ein Gefühl oder Leidenschaft kund thut, die nicht auf monotone Art sich entwickeln. Man glaube nicht, dass ich ein Recept dafür geben wolle, wenn ich sage, der zweyte Theil der Arie solle den Charakter wechseln, und doch ist dieses Stratagem in Metastasio's fein polirten, höchst musikalischen und oft langweiligen Operntexten mit grösstem Glücke für die Musik der Oper angewandt, und alle folgende Dichter haben in diesem Puncte von diesem gesangreichen Meister lernen können und müssen. Bey ihm ist so viel als möglich vermieden, dass der Sinn sich über mehrere Zeilen erstrecke, weil dieser weise Poet zu verschweigen verstand, und wusste, dass eine menschliche Stimme einen längeren Faden der Periode nicht glücklich ausspinnen kann. Sicher hat es ihm manche Selbstüberwindung gekostet, öfter: „*Mio cor, anima mia, mio ben, nel tuo sen*" und andere Dinge zu sagen, aber er fühlte, dass diess zu singen sey, und er hatte den gehörigen Begriff vom Operndichter, indem er wusste, dass derselbe, um sich mit dem Tonsetzer in schöner Eintracht zu vermählen, einen Theil seiner Individualität ablegen muss, damit beyde alsdann ein und derselbe Geist der Einheit umschlinge und in allen Adern durchdringe. Metastasio wählte oft das Sanfteste zum Anfang oder zum ersten Theil der Arie, und mischte eine Ahnung des Schauerlichen, oder einen Anklang des Schmerzens in den zweyten, und daher geschah es denn, dass Tonsetzer wie Mozart seinen wohlgedachten Text so meisterhaft componiren konnten. Will die Poesie mit mehr Prätension an der Stelle auftreten, wo der Gesang höchsten lyrischen Schwung athmen soll, dann lähmt sie die Flügel des Tonsetzers, nicht weil er's nicht versteht, sondern weil er singt und schnell fühlt, dass solche Sätze im Gesang nicht deutlich werden.

Lange Metren sind eben so verwerflich für die Arie und das Ensemble-Stück, und wir finden bey Metastasio keine Spuren davon, eben so wenig in späteren wohlgelungenen deutschen Opern; so wie weibliche Endreime am Schlusse stets den Tonfall schleppend machen.

Wenn von deutschen Opern die Rede seyn soll, so bleibt das unterbrochene Opferfest, in Beziehung auf metrische Geschicklichkeit für die Musik, so wie die Zauberflöte immer meisterhaft. Die mannigfaltigen Verstösse gegen den rechten Gebrauch der Sylben von schwerem Gewicht, oder langer, halblanger und kurzer Zeit sind hier nicht in Betrachtung gezogen; denn wir nehmen hier nur Metrik im weiteren Sinne des Worts. Doch muss ein Dichter auch hierin einiges *cum licentia* behandeln, weil die Versetzung der Worte, welche der Jambus oder der Hexameter und Pentameter erlaubt, ja oft wegen Schwere und Leichtigkeit der Sylben *gebiethet*, ganz und gar die Musik zerstören würde. Die Participia sind für immer unter *Quarantaine* gelegt. Da oben von Arien mit zwey Theilen gesprochen, so müssen wir derer auch erwähnen, welche sehr füglich aus drey Theilen bestehen können, so wie derer, welche einen dramatischen Gang haben, und aus-

einem Stück bestehen. Die erste Gattung ist geeignet zur Aria mit zwey Charaktern, d. h. in welcher ein Adagio oder Andante beginnt, und ein Allegro schliesst.

Hier ist der Wechsel des Metrums im letzten Theile von schöner Wirkung, und oft eignet sich der Dactylus ganz vortrefflich dazu. *Clemenza di Tito* biethet mehrere herrliche Beyspiele. Die im dramatischen Flusse fortströmende Arie ist bey raschem Gange der Handlung in wichtigen Momenten von höchster Wirkung, und bildet eine Krone in Glucks dramatischen Werken, und der Operndichter hat hier ganz freyes Feld, weil der Musiker ihre Melodie gewöhnlich und mit Recht auf den Wogen des darstellenden Orchesters tragen lässt.

Das darstellende Orchester! Hier ist also der Punct, auf welchem die Freyheit des Dichters beginnt.

Wenn nähmlich die Einheit des lyrischen Ausdrucks in der Poesie dem Tonsetzer nicht gebiethet, für seinen Gesang eine organische Form zu bilden, welche durch Mannigfaltigkeit der Bewegung, aber doch durch die darin nothwendig und frey herrschende Analogie des Wesens, und durch die hier unerlässliche Symmetrie, der sich mit einander vergleichenden Sätze zur Einheit des Schönen führt, und in der sich ein Bild von höchster Rundung gestalten soll, dessen einzelne Theile wie die einzelnen Glieder des menschlichen Körpers in schönster Harmonie zum Ganzen stehen müssen — dann übergibt er die Darstellung der Handlung oft dem Orchester, und ordnet seinen Gesang demselben mit Freyheit unter. Hier kann der Dichter sich ergiessen mit mehr Ungebundenheit, und darf vor künstlichem Wechsel des Metrums, und braucht sich sogar vor einer mehr verschlungenen Diction nicht ängstlich zu hüten.

Wo ist diess der Fall? Im begleiteten Recitativ.

Hier ist der Gesang untergeordnet der herrschenden Orchestermusik, und befreyt seiner Fesseln, die die Schönheit mit Freyheit ihm anlegte, und darum kann er nun wieder die Fesseln ertragen, welche die Willkür des Dichters ihm auflegen sollte, und die er unter dem Schleyer des thätigen und mit grösstem Humor waltenden Orchesters verbergen muss. Der Tonsetzer schafft hier ein freyes Gebilde, das in Beziehung auf Charakter und organischen Bau keinen so strengen Gesetzen unterworfen ist, als Arie, Duett, und die anderen Tonstücke in welchem also auch Tonarten, Schatten und Licht, Tact und Rhythmus mit grösserer Freyheit wechseln dürfen. Hier sind fünffüssige Jamben eben so gut anwendbar, ja es würde von Wirkung seyn, wenn bey einer Steigerung des Affects vierfüssige Dactylen eintreten. Doch würde das fünffüssige dactylische Mass den Gesang für die Lungenkraft unmöglich machen, wenn nicht ewige Trennungen und Zerreissungen den Fluss stören sollen.

Von Herzen muss der Deutsche bedauern, dass nicht Bürger und Hölty von ihrem Zeitalter hervorgerufen und in die Mauern einer Kaiserstadt gezogen wurden, wo ihre Poesie leicht Meisterwerke für das Theater erschaffen hätte, wie sie kein anderes Volk aufzuweisen im Stande. Diese lyrische Fülle und dennoch diese dramatische Rundung und Schärfe der Conture (besonders bey Bürger), diese Geister, reich an klangreichem Versbau für den Gesang, würden an der Hand eines Tonsetzers uns mit Schätzen bereichert haben, welche ein unvergängliches Eigenthum der Nation geblieben wären. Denn obgleich beyde im dramatischen Fache nie aufgetreten sind, so hätten sie ihres Berufs wegen, der aus ihren romantischen und lyrischen Gedichten erhellt, von ihrer sie schätzenden Mitwelt dazu genöthigt werden können, und sicher wäre dann der ewige Vorwurf, dass die Musiker nur schlechte Opernbücher in Musik setzen wollen, durch ihr Beyspiel schon früher unterdrückt worden. Warum haben aber die Franzosen so gute Operntexte? Weil erstlich sie in ihrer Hauptstadt mehr Theater haben, auf denen die ernste Gattung von der komischen, und diese wieder vom *Vaudeville*, und endlich von der *Farce* geschieden ist, weil also da auch an jedem Orte das gehörige Publicum vorhanden, welches tragische nicht etwa verwirft, weil sie nicht komisch, und komische, weil sie nicht tragisch sind.

Ein zweyter Grund ist der, weil ausgezeichnete Dichter einen Ersatz für ihre Mühe haben, durch den Genuss der lebenslänglichen Procente.

(Es folgen noch einige kurze Bemerkungen über die tragische Oper.)

Correspondenz-Nachrichten.

(Fortsetzung.)

Venedig.

Emma di Resburgo; Oper von Mayerbeer.

Die Ouverture hat, wie es die hierländige Sitte will, nebst dem Einleitungssatze, zwey Motive, deren erstes den schottischen National-Charakter an

der Stirne trägt; das zweyte, welches jenes der *Stretta* des *Rondo Edemondo's* im 2. Act ausmacht, dort aber besser anzusprechen scheint — ist offenbar wie die ganze Symphonie, viel zu leicht gehalten, und lässt vielmehr eine *buffa* erwarten. Sie wurde jedoch mit allgemeinem lauten Beyfall aufgenommen, und musste jeden Abend vor dem 2. Acte wiederhohlt werden.

Die Pastoral-Einleitung mit Chor, der bey dem Ausrufe *ma .. quai trombe, qual sono, ascoltiamo*: in echt künstlerischer naturgemässer Tonwechslung dasteht, muss, wie die erste Arie des *Norcesto: Non v'atterisca, amici*" sehr gelungen genannt werden; aber das Feuer des zweyten Chors: „*Edemondo! Ah quel nome fa orrore, Parricida*" worin Wuth und Rache meisterhaft charakterisirt sind, kündigte dem Publicum den werthvollen, kräftigen Tonsetzer an.

Die erste *Romanze* (hinter der Scene) der als Barde verkleideten *Emma*, gewann sowohl der Sängerinn, als dem Maestro Beyfall, ungeachtet ihr Gewicht auf der musikalischen Wagschale nicht von Bedeutung ist; dafür entfaltete sich in der darauffolgenden *Cavatine*: *Ma dopo tanti, Sospiri e pianti* die Fülle ihrer Stimme mit den Reitzen der guten italienischen Schule, und eines angebornen inneren Geistes so mannigfach, das Niemand mehr sah, sondern hörte, und jeder lebendig die Wahrheit auffasste, das man Kunst besitzen, und doch dem Componisten treu bleiben kann.

Die 8. Scene, worin der flüchtige *Edemondo* als Schäfer verkleidet in die väterlichen Gefilde zurückkömmt, ist voll Wahrheit und poetischer Kraft eingeleitet; in der Arie desselben ist wieder der Convenienz zu sehr gehuldiget; dafür aber wurde der Maestro stürmisch applaudirt.

Nach kurzen Zwischen-Recitativen folgt jenes wunderschöne Terzett, welches die Gunst des Publicums für Herrn *M.* selbstständiges Genie auf das angenehmste bekundete. Es ist ein Kunstwerk, welches für Alle gemacht ist; der gemeine Sinn sowohl als der denkende Geist wird von den Schönheiten desselben hingerissen.

Das Hauptstück der ganzen Oper jedoch, ein Phänomen hoher Vortrefflichkeit, ist das erste Finale, ein seltsames contrapunctisches Gewebe voll Eigenthümlichkeit, Leben und Feuer. Es beginnt bey dem kunst- und effectvoll ausgeführten Satze: *Non tradirmi in tal istante*, und spinnt eine Figur als Verbindungsmittel aller Situationen in immer steigernden Tonlagen so meisterhaft aus, dass man dadurch auf eine geradewegs ungewohnte Art ergriffen wird. Unter den Meisterzügen verdient der liebliche 3stimmige Canon: *di Gioja di pace etc.*, dessen Sinn und Worte ästhetisch und technisch interessant wiedergegeben sind, so wie gegen Ende die Situation der *Emma*, deren eigenthümliche Weisen unvermerkt durch alle Grade des Sanften bis in die Regionen des Schmerzes und der Melancholie, und wieder zur Fülle der Kraft zurückführten — dankbare Anerkennung. Wie sie in Begeisterung bey Entdeckung ihres unglücklichen Geliebten durch *Norcesto* ausruft: *Lo guida il ciel, lo guiderà, lo salverà*! durch den wüthenden Chor aber: *Si troverà, l'empio cadrà*! zurückgeschreckt, das durch Mark und Bein dringende *Ciel pietà*! vor dem Hinsinken ausstösst! Wahrhaftig eben so erschütternd, als unübertrefflich! Es gibt wenig italienische Kunstwerke, die den Eindruck in die Dauer immer tiefer und tiefer auf den Zuhörer zu machen im Stande wären; je mehr man denkt, fühlt, und der Gestalt nachgeht, desto ergriffener wird das Gemüth und die Seele. Man erstaunte allgemein über die gigantische Kraft, die dieser junge 27jährige Mann darin entwickelte. So wenig man hier eine gute, besonders nach deutschem Style riechende Musik zu goutiren pflegt, so ganz einstimmig war der Beyfall des ganzen Publicums über die Vortrefflichkeit dieses Finales, worin der Tonsetzer seine tiefere geistige Werkstätte voll deutscher Energie und wälschem Schwunge entfaltete. Es ist doch ganz etwas Eigenes um jede echt poetisch musikalische Ader! Ich wollte hin und wieder Ähnlichkeiten mit *Mozarts* oder *Cherubini's* Finalen entdecken, aber unmöglich! Was der Tonsetzer von dieser Nahrung aufgenommen, war bereits sein eigen Blut!

Der erste Act endete mit enthusiastischen Beyfallsäusserungen, der *Maestro* und die Sänger wurden wiederhohlt gerufen.

(Der Beschluss folgt.)

Wiener-Bühnen.

Theater an der Wien.

Am 10. die erste Vorstellung von *Selanire*, Oper in zwey Aufzügen nach dem Italienischen vom *Freyherrn von Biedenfeld*, Musik von *St. Pavesi.* Man möchte bey jeder neuen italienischen Oper, die immer in der Regel nur eine Wiederhohlung der vor

hergehenden ist, ausrufen: *Toujours perdrix!* der wahre, gute, gesunde Geschmack findet auch diese Krankenspeise nachgerade saft- und kernlos, und sie verursacht ihm Ekel; doch der Volksgeschmack (nicht der volksthümliche, ein chimärisches nur geträumtes Wesen) kränkelt sehr, hält diese faden Compote, mit vielem Zucker, ohne Wein oder Rum lau gekocht, für zuträglich und isst sie gern. Wer wird auch darüber mit ihm rechten wollen? die Kritiker in den Blättern bilden sich ein, weiss Gott wie eingreifend auf die Bildung der Menge zu wirken und bleiben fast immer Stimmen, zuweilen auch nur Echos in der Wüste. Ein zweyter Mozart und alles wird anders. *Selanire* ist älter als Tancred und Rossini folglich des Diebstahls schuldig, da beyde Opern eine grosse Familienähnlichkeit haben; doch ist seine Waare süss, solche Verbrechen straft man nicht, was soll es mehr? — Man liebt in unserm Zeitalter das Hervorragende nicht und verfolgt die kräftige Originalität; das schmeichelnde, arrangirende und copirende Talent ist uns näher und lieber, so fast alle diese Tonsetzer in i. Das Sujet ist kein Object, was Erwähnung verdient. Sachsen und Franken, ein Geist, alles in markloser wälscher Brühe, im Deutschen auch nicht schmackhafter, eine gewisse Zahl Arien, Duetten und Chöre, die lieblich kitzeln und der Vorhang fällt. Die Aufführung ging im Ganzen gut. Dlle. *Schwarz*, als Schauspielerinn rühmlich bekannt, trat als Sängerinn hier zum ersten Mahle auf und entfaltete in der Rolle des *Olivier* eine sonore, starke, umfangreiche Stimme, der die Schüchternheit des ersten Auftretens nur wenig schadete. Was ihr noch zur Zeit fehlt, kann sie durch Fleiss und Eifer bald erlangen und durch Übung Gleichheit der Töne, Verbindung der Brust- und Kopfstimme und ganz sichere Intonation erringen; möge sie sich besonders vor zu vielen Manieren bewahren! ihr Spiel war musterhaft. Mad. *Spitzeder* (Selanire) sang mit vieler Bravour, nur war ihre Intonation nicht immer ganz rein. Dlle. *Kainz* (Ordalie) bewies eine solche Kunstfertigkeit in ihrer Arie, dass sie nach derselben und am Ende hervorgerufen wurde. Herr *Jäger* (Theobald) sang, wie gewöhnlich, vortrefflich. Wir bedauerten es, Herrn *Seipelt* nicht öfter zu hören, seine Parthie ist nicht bedeutend. Am Schlusse wurde Dlle. *Schwarz*, welche während der ganzen Oper rauschenden, ungetheilten Beyfall erhalten, einstimmig gerufen; mit ihr zugleich erschienen Mad. *Spitzeder*, die Herren *Jäger* und *Seipelt*. Dlle. *Kainz*, von den gerechten Zuhörern vermisst, in deren Gunst sie täglich steigt, wurde dann später allein vorgerufen.

Vermischte Nachrichten.

Mad. *Catalani*, welche mit Herrn Musikdirector *Burgmüller* aus Düsseldorf reiset, befand sich gegen die Mitte Juny zu Osnabrück, woselbst sie den 15. desselben Monaths ein Concert gab.

Am ersten Ostersonntage dieses Jahrs, wurde in der Pfarrkirche zu Güstrow Klopstocks: *Auferstehn, ja auferstehn* u. s. w. in Musik gesetzt, von dem Organisten *Florschütz* zu Rostok, von einem Chor dortiger Musikfreunde, Vormittags vor der Predigt, ohne Instrumental Begleitung aufgeführt.

Ernst Ludwig Gerber, fürstl. Hofsecretär zu Sondershausen, starb in seinem 75. Lebensjahre am 30. Juny d. J. während eines sanften Schlafs. *Friedrich Rochlitz* hat den Freunden desselben Hoffnung gemacht, etwas Ausführliches über diesen, um die Tonkunst und ihre Literatur so hochverdienten Manne, in der Leipziger allgemeinen musikalischen Zeitung zu sagen.

Literarische Anzeige.

Messe in F für 4 Singst. 2 Viol. 2 Clarinetten oder Hoboen, 2 Hörner, Contrabass und Orgel, von A. Diabelli, 49. Werk. Siebente Lieferung der Kirchen-Musikalien. Wien, bey S. A. Steiner und Comp. Preiss, 5 fl. W. W.

Hauptsächlich auf kleinere Kirchenchöre von beschränkteren Kräften ist bey dieser Arbeit Rücksicht genommen. Desshalb sind sowohl die Sing- als die Begleitungs-Stimmen leicht auszuführen, und ohne der religiösen Würde zu nahe zu treten, alles in einem gefälligen und angenehmen Style gehalten. Das *Gloria*, *et incarnatus est*, und das *Benedictus* werden vorzüglich durch Melodien-Reichthum ansprechen.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG,
mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat.

Den 21ten August Nro. 67. 1819.

Was ist ein guter Operntext?

(Fortsetzung.)

Wir wollen nun zum Schlusse noch einiges über tragische Opernbücher sagen.

Ein solches soll den aus dem Lebenslaufe eines Helden herausgerissenen Glanzpunct darstellen 1) *poetisch*, 2) *musikalisch-poetisch*, 3) *theatralisch*. Also soll auch der Kreis der Personen, welche den Haupthelden umgeben, durch gehörige Motivirung und Ausführung so ins Licht gestellt werden, dass das Einwirken desselben auf das Schicksal der Hauptfigur in gehöriger Nähe und zugleich Ferne gezeigt werde.

Poetisch.

Wenn ein genialer Kopf mit aller hohen Begeisterung ausgerüstet, mit aller technischen Fertigkeit versehen, und durch die Kenntniss des Besten alter und neuer Zeit bereichert, die Feder ergreift ein Opernbuch zu schreiben, so dürfte beynahe öfter die Frage eintreten: Was muss er hier alles verschweigen? als die: Was kann er hier alles zur Schau stellen?

Die tragische Oper verlangt weit mehr Einfachheit der Handlung, damit sie mehr Motivirung zulasse, weil grosse, die Bewundrung und Theilnahme der Welt aufrufende Begebenheiten durch tausend künstliche Mittel vorbereitet seyn wollen, um dadurch wunderbaren Wettkampf der Menschenkraft mit dem Schicksal in so lebendiger Wechselwirkung zu zeigen, dass es der Beschauende zu glauben gezwungen wird, und keine Veranlassung findet, das Bild abentheuerlich zu nennen. Hier wird also das *Poetische* mit grosser Klugheit zu handhaben seyn denn die Ausführung ins Kleine, die Ausdehnung ins Breite, besonders der Erguss in lange lyrische Ströme, welche allerdings oft sehr poetisch seyn können, würde die Anschaulichkeit verhindern, weil in der Oper der Charakter mehr mit dem Fresco-Style behandelt seyn will. Die Ausführung ins Kleine, wo man angelegte Motive immer wieder durch andere Motive motivirt, und oft in poetischer Schönheit der Dichter zu schwelgen pflegt, bringt in der Oper den Übelstand hervor, dass der damit gezeichnete Charakter unablässig auf der Scene steht, und also, wenn er das thut, was er in der Oper soll, d. h. singen, dass ihm die physische Kraft in *einer* Scene durch unweisen Gebrauch benommen werden kann, und seine Stimme für alles folgende den Glanz verliert. Wir sehen diess am recitirenden Schauspiel, wie Dichter oft nach der zweyten, dritten Vorstellung erst das Scalpirmesser anlegen, das ihnen die Erfahrung des Tages in die Hände zwang, und ihren allzu üppig gezeichneten Personen den unnöthigen Putz, ja sogar oft ganz überflüssige Glieder ihres Leibes abschneiden müssen, die sie in ihrer *prima sancta Furia* ihnen anzuschaffen nicht unterlassen konnten. Wie oft sind nicht 500, ja sogar noch mehr Verse aus einem Trauerspiel an verschiedenen Stellen hernach herausgeschnitten worden, die allerdings poetische Schönheiten hätten können genannt werden, wenn sie wo anders angebracht gewesen und ihr Daseyn durch moralische Nothwendigkeit bedingt worden wäre! denn der darstellende Künstler hat hierin durch lange Übung einen schnelleren Blick, und sieht leichter, was zur Rundung seines Charakters nothwendig, kann also hierin einen Ausspruch thun, den der durch sein Werk befangene Dichter in Betrachtung ziehen, und mit weisem Misstrauen prüfen muss. Ich sage „mit weisem Misstrauen," denn häufig geschieht es auch, dass durch Darstellungskunst berühmte Schauspieler oder Sänger dieses letztere bey weitem nicht würden geworden seyn, weder durch Tiefe des Geistes, noch durch hohe poetische Bildung und Weihe. Es kann also auch der Fall eintreten, dass dem Dichter zugemuthet

wird, wahre Urschönheiten wegzustreichen, und geniale Charakterzüge zu verwischen, desshalb weil sie nicht gerade in die breite prosaische Ansicht des darstellenden Künstlers passen, und mit einem Worte seinem Schlendriansauge zu neu vorkommen. Dass diess letztere aber gerade ein Vorzug des Dichters sey, muss er schon früher und nicht von ihnen erfahren haben, und darnach sein Sonderungsgeschäft beginnen, durch das er im Drama das Überflüssige mit heroischer Vaterstrenge ausstreicht. Ganz natürlich wird er in der Oper mit noch weit mehr Bereitwilligkeit und Grausamkeit gegen sich verfahren müssen, weil jeder Gedanke durch das Gesungenwerden zehnmahl länger wird in der Zeit. Also was nicht unmittelbar den Charakter zeichnen muss, dass er seine Rundung gewinne und *behalte*, muss entfernt werden. Alles Spiel mit hochtönenden Beywörtern, die besonders von Verehrern des griechischen Drama's sehr geliebt werden, ist gefährlich, ja sogar unsingbar.

Selbst *Gotter*, ein sehr achtbarer Dichter unter den Alten, hat in seiner Geisterinsel hierin öfter gefehlt, als es dem melodienreichen Genius des trefflichen *Zumsteeg* nützlich war. Er hat oft bewiesen, dass sein Geist das Poetischschöne im Drama nicht zu scheiden wusste von dem in der Oper. Wer sich selbst überzeugen will, nehme nur einen kolossalen Stoff von dem grossen Urdichter Shakespear, welcher ein unerschöpflicher Brunnquell des Poetischschönen, und suche dieses organische Wesen in eine Oper umzuwandeln, so wird er alle die hohen Glanzpuncte mit schmerzhafter Resignation weglassen müssen, weil sie im Gesange gar nicht anwendbar sind, und die Oper zu einer unerhörten Zeitlänge ausdehnen würden.

(Die Fortsetzung folgt.)

Die Classen der Tonsetzer.

Der Deutsche liebet, Kunst und Lehr'
In Fächer einzufassen:
So sey der Componisten Heer
Geordnet auch in Classen.
Vier Classen dacht' und schuf ich mir,
Und scharfe Grenze soll die Vier
Nach Stand und Würde scheiden.

Die niedre Classe, Legion,
Lässt Tintenströme rinnen.
Verbindet riessweis Wort und Ton,
Doch ohne Geist und Sinnen.
Man hört ihr Summen und vergisst's;
Die grosse vierte Classe ist's,
Die *nicht sucht* und *nicht findet*.

Der folgenden gilt Müh' und Fleiss
Als Werth und Zweck des Ganzen.
Sie prüfet, rechnet, jagt im Schweiss
Nach fernen Dissonanzen.
Zermartert sich und Andrer Ohr;
Die dritte Classe gibt den Chor,
Der *suchet* und *nicht findet*.

Die zweyte Classe sieht am Ziel
Vergolten langes Streben.
Das Korn, so tief in Furchen fiel,
Muss dennoch Ähren geben.
Im Dunkeln wird nach manchem Jahr,
Wie Most, der Classe Gährung klar,
Die *sucht* und *endlich findet*.

Von Oben kommt ein jeglich Gut,
Von Oben gute Lieder.
Der Genius mit leichtem Muth
Schreibt Sphärenklänge nieder.
Sein ist die echte lautre Kraft, —
Der *ersten* Classe Meisterschaft, —
Die ohne Suchen findet.

F. Treitschke.

Nachricht

über den Tod des um der Musik verdienten

Ernst Ludwig Gerbers.

Am 30. Juny dieses Jahres starb zu Sondershausen, der, um die musikalische Welt sehr verdiente fürstl. Schwarzburg. Hofsecretär *Ernst Ludwig Gerber*, geboren daselbst den 29. Sept. 1746. Seine Biographie hat er selbst in seinem neuen Tonkünstler-Lexicon niedergelegt, wo hier diejenigen, die an diesem würdigen Manne Interesse nehmen, verwiesen werden. Was ihm seine Bescheidenheit von sich selbst zu sagen verboth, sey hier kurz nachgetragen, und dadurch seinen Verdiensten ein schuldiges Opfer gebracht.

Er war ein in jeder Hinsicht achtungswerther Mann, ein treuer redlicher Diener seines von ihm hochverehrten Fürsten, ein friedlicher stiller Bürger. Sein Leben hatte streng genommen nur zwey Abtheilungen; in der einen lebte er seinen Berufsgeschäften, in der andern der Kunst; Pünctlichkeit und Ordnungsliebe zeichneten ihn in der ersten aus, in der zweyten ein hoher reger Sinn für die edle

Tonkunst, eine innige Liebe und Anhänglichkeit an dieselbe, ein unermüdlicher Fleiss für sie zu arbeiten und zu wirken; von diesen zeugen so manche treffliche Aufsätze in der Leipziger musikalischen Zeitung; und früher in anderen Tagesblättern, vor allen aber sein *Lexicon für Tonkünstler*, womit er seinen literarischen Ruhm für die entferntesten Zeiten fest begründet hat. Er hat durch dieses Werk einem dringenden Zeitbedürfnisse abgeholfen, aber auch für die Nachwelt eine unschätzbare Vorarbeit geliefert; denn ein künftiger Lexicograph dürfte schwerlich etwas weiter zu thun haben als das, was ihm sein Zeitalter darbiethet zu benutzen. Welche Schwierigkeiten und Hindernisse er bey seiner Arbeit zu bekämpfen hatte, darüber lese man die Vorrede zum neuen Tonkünstler-Lexicon nach, und man wird um so mehr seinen unermüdlichen Fleiss, seine Ausdauer bewundern müssen, als er eine angemessene merkantilische Belohnung nicht erwarten konnte; denn schon sein erster Versuch fand wenig Absatz, und konnte weder ihn noch seinen Verleger zu einem zweyten ermuntern; leider beweisst auch das Pränumeranten-Verzeichniss im neuen Lexicon, wie wenig Unterstützung auch dieses verdienstvolle Werk gefunden hat.

Da der Verstorbene auch nach der Herausgabe des obigen Werkes unermüdet fort gearbeitet hat, und in seiner Biographie selbst sagt, dass er noch manche interessante Notizen niedergeschrieben habe, so dürfte sich unter seinem Nachlasse noch mancher für die Literatur der Tonkunst wichtige Aufsatz finden, den die literarische Welt mit herzlichem Danke von dem Erben in Empfang nehmen würde.

Seine eben gerühmte Liebe zur Tonkunst, sein reger Sinn und Empfänglichkeit, verliessen ihn nur mit dem letzten Hauche; denn noch am Montage wohnte er der Aufführung einer Oper in dem fürstl. Hoftheater bey, und ging vergnügt und munter nach Hause; ja hätte die Parze den verhängnissvollen Schnitt nur noch um einige Stunden verschoben, so wäre er so recht, wie man zu sagen pflegt, in seinem Elemente gestorben; denn eben als sein Tod gemeldet wurde, sollte er eine Einladung erhalten, der Aufführung des Wasserträgers beyzuwohnen, und eine fremde Sängerinn zu hören.

Wie noch so rege und innig sein Gefühl für die Tonkunst — der Tochter des Himmels (wie er sie in seiner Vorrede zum neuen Lexicon nennt) war, zeigte sich im letztern Concerte, welches am Pfingstfeste zu Sondershausen gegeben wurde. Unsere wackere Kammer-Sängerinn Dlle. *Backofen* und unser vortrefflicher Clarinettist *Hermstedt*, trugen ein Lied mit einer solchen Zartheit und Tiefe der Empfindung vor, dass alle Zuhörer auf das innigste bewegt wurden; ich stand neben den Verstorbenen; er wandte seine von Thränen glänzenden Augen zu mir und sprach: „fühl' ich mich doch so wunderbar ergriffen, dass mir alten Manne die Augen voll Wasser laufen." So herrlich lohnte dem Greis das Himmelskind seine treue Liebe und Anhänglichkeit.

Diess seinen so vielen Verehrern und Freunden zur einstweiligen Nachricht, und ihnen auch noch die gewisse Versicherung, die ich mehr wie einmahl aus seinem Munde hörte, dass es unter seine schönsten Lebensfreuden gehörte, die Achtung und Freundschaft so vieler wackerer Männer genossen zu haben.

Sondershausen, am 1. July 1819.

S.

Recension.

7me Concert in E-mineur pour le Violon av. accomp. de grand Orchestre par Louis Spohr. Oeuvre 38. *Leipzig, au Bureau de Musique de C. F. Peters. Prix*, 3 *fl.* 45 *kr. C. M.*

Wer dieses colossale Werk, hier in Wien geschrieben, von dem grossen Tonmeister selbst in der ganzen Fülle seiner Kraft und Herrlichkeit ausführen hörte, wird unbedingt unsrer Meinung beypflichten, wenn wir es zu dem Höchsten zählen, was wir in dieser Gattung besitzen; aber auch mit uns die Unmöglichkeit eingestehen, von einem so complicirten Tonstück, welches besonders in der Orchesterparthie mit so unendlichen Kunstschätzen ausgestattet ist, ein klar versinnlichendes Detail geben zu können, ohne ganze Bogen mit erläuternden Beyspielen anzufüllen, eine Verfahrungsart, welche der Umfang dieser Blätter verbiethet, und uns auf allgemeine Ansichten beschränkt, nur die Nahmhaftmachung der Hauptmomente gestattet, wodurch wir wenigstens dem Forscher einen Fingerzeig geben wollen, wo er den Goldädern nachzugraben habe. — Der erste Satz dieses grossartigen Concertes hat eine düstere, pathetische Farbenmischung; die wenigen aber durchaus edlen, würdevoll imponirenden Motive sind wechselweise allen Begleitungs-Instrumenten zugetheilt, und so erscheinen sie denn

leise flüsternd zuweilen wie Schatten aus einer bessern Welt, während dem die Prinzipalstimme in allen ihr möglichen Regionen herumschweift, ein Tummelplatz jeder Leidenschaft ist, bald zärtlich klagt, wieder in gigantischer Wuth den Olymp zu erstürmen versucht, nun sich in Klagetöne auflösst, und endlich rasch wie ein sich selbst entleibender edler Römer in das eigne Schwert stürzt. Das darauffolgende *Adagio* (*C dur* 12/8) mahlt ein reines Gewissen; hier thront Liebe und Unschuld; ruhig wie ein perlender Bach fliessen die bezaubernsten Melodien in einander, und nichts stöhrt die Seelenruhe. Die so sparsam angebrachten Modulationen sind eben aus diesem Grunde von ungemeiner Wirkung, da sie als wesentliche Bestandtheile des Ganzen wie aus der schaffenden Hand der Natur hervorgehen, und gleich einem sanften Zephirshauch über Tellus Fluren Erquickung und Labsal spenden. Dagegen ist das Finale — (Rondo, Allegretto, *E-dur* 3/8) ein wahrer Poltergeist, aber gutmüthiger Art, der wohl gerne neckt, doch selbst aus jeder Blume Honig saugt, und an den eignen muthwilligen Sprüngen Ergetzen findet. Wie Quecksilber quirlt der lose Spuck, und treibt sein arges Spiel, und wird nimmer müde, und brüderlich vereinen sich mit ihm die Gefährten in dem possirlichen Scherzspiel. Ohne Parabel gesprochen, kann es wohl nicht leicht etwas jovialeres geben, als dieses Rondo, welches selbst den trübseligsten Mysogin mit seiner ewig heitern Laune anstecken muss. In technischer Hinsicht ist es bis zur erschöpfenden Vollkommenheit ausgearbeitet, die Solos und Tuttis sind so innig in einander verflochten, alles ist so recht eigentlich aus einem Gusse geformt, dass sich an dem entzückenden Genuss eine unbegränzte Verehrung für das hehre Kunsttalent des erhabenen Schöpfers kettet. Einen höchst originellen, wahrhaft überraschenden Effect bringt der zweymahl eingeschaltete Tactwechsel hervor, indem sich alles urplötzlich in 2/8 bewegt, und eben so unerwartet wieder ins alte Geleise zurückkehrt. Aber auch nur ein sehr geübter Spieler, der mit Geist, Gefühl und Kraft alle mechanische Fertigkeiten verbindet, der jeden Anforderungen der Kunst kühn die Stirne biethen kann, darf sich an dieses äusserst schwierige Tonstück wagen, wenn er sich selbst wahre Ehre bringen, und den Ruhm mit dem Verfasser theilen will. — Noch mag hier zum Schlusse für jene Kunstjünger, die nicht auf halbem Wege stehen bleiben, einst etwas tüchtiges leisten wollen, und darum nur classische, gediegene Werke zu Mustern erwählen, ein freundlicher Rath Platz finden; der nähmlich: diese, und ähnliche Meisterarbeiten sich selbst eigenhändig in Partitur zu setzen; sie werden dadurch ihre praktischen Kenntnisse unendlich erweitern, einen geschärften Überblick vollstimmiger Compositionen erhalten, daraus die Anwendung aller Regeln des Satzes ersehen, die lehrreichsten Erfahrungen über die zweckmässigste Benützung der verschiedenen Instrumente gewinnen, mit einem Worte, aus einem unergründlichen Borne schöpfen, und sich durch dieses leicht ausführbare Mittel mehr reelen Nutzen verschaffen, als ihnen alle existirenden Lehrbücher — deren erste Instanz jedoch unbestritten bleibt — zu gewähren im Stande sind.

Vermischte Nachrichten.

Hanover.

Herrn *Alois Schmidt* aus Frankfurt, einem der geschicktesten Clavierspieler und sehr braven Componisten, verdanken wir viele genussreiche Stunden. Mit immer neuen Erstaunen und Vergnügen haben wir ihn in mehreren Concerten und Privatzirkeln gehört und einstimmig bewundert.

Literarische Anzeige.

Le Bouquet. Rondo brillant pour le Pianoforte — ded. à Mdme. la Marq. Marie de Martellini etc. — par M. J. Leidesdorf. Oeuv. 97 à Vienne, chez S. A. Steiner et Comp. Prix, 2 fl. W. W.

Ein ausgezeichnet braves Kammerstück, geschmackvoll, brillant, — so wie es der Titel verheisst — kunsterfahren, und für das Instrument sehr effectvoll geschrieben, welches seinem fleissigen Verfasser wahre Ehre bringt, von jedermann gerne, und öfters wiederhohlt, stets lieber gehört werden wird.

Wien, bey S. A. Steiner und Comp., Musikhändler.
Gedruckt bey Anton Strauss.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG,
mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat.

Den 25ten August Nro. 68. 1819.

Das Concert der alten Musik oder das Königs-Concert zu London.

Unter jenen musikalischen Anstalten, welche sowohl die vorzüglichen und beständigen Quellen der Unterhaltung, als die höheren Triebfedern zur Vervollkommnung der Kunst bilden, ist das *Concert der alten Musik* (auch das *Königs-Concert* genannt) diejenige, welche in Rücksicht auf den ihr zugewandten Schutz des Souveräns selbst und des einheimischen Adels, des hohen Rangs ihrer Directoren, und der Sorgfalt, womit immer die geschicktesten Künstler für ihre Leistungen gewählt werden, die grösste Berühmtheit erhalten hat. Die Generation ist so eben beynahe verschwunden, welche sich der Zeit erinnern konnte, in welcher die Talente der Tonkünstler der Gegenstand der wärmsten, wenn nicht der höchsten Theilnahme bey Personen von Stand gewesen, die sich mit Eifer unter die Anhänger der Componisten und Sänger reihten, grosse Summen Geldes zum Unterhalt der öffentlichen Schaubühnen vorschossen, und der Leitung derselben ihre persönliche Hülfe und Mitwirkung liehen. Es war zur Zeit, als die Hauptstadt müde war, die musikalischen Zwiste des *Händel* und *Buononcini*, der *Faustina* und *Cuzzoni* auszufechten, dass die wahren Liebhaber der Tonkunst die Vernachlässigung, und vielleicht zuletzt gar den Verlust derjenigen Compositionen befürchteten, welche der Gegenstand so lebhafter Theilnahme waren. Um diese Werke vor einem so unverdienten Schicksale zu bewahren, dem Genius derselben einen Tempel zu weihen, und das Feuer, wovon die Eingeweihten der Kunst ergriffen waren, lebhaft zu unterhalten, machte der Graf von *Sandwich*, ein Edelmann, dessen Geist und Geschmack in hoher Achtung stand, den Vorschlag, eine Anstalt, bloss allein zur Aufführung alter Musik, zu errichten, und das *Concert der alten Musik* entstand im Jahre 1776. Gleich der königl. Akademie, ward sie einer Commitée von Adeligen und Männern von Stand untergeordnet, welche Directoren hiessen. Das Grundgesetz dieser Anstalt war, dass keine Musik, die nicht schon zwanzig Jahre lang componirt war, aufgeführt, und die Wahl der Musikstücke abwechselnd jedem der Directoren, im Kreislaufe überlassen werden soll. Der Subscriptions-Preis ward auf fünf Guineen für zwölf Concerte, und der Saal in *Tottenham-Courd-Road* zum Versammlungs-Orte bestimmt.

Nach dieser Einrichtung bestand das Concert bis zum Jahre 1785, wo es neues Leben durch *Ihre Majestäten* und die *Prinzessinnen* gewann, welche bis zum Anfange der beklagenswerthen Krankheit des Monarchen, die Aufführungen regelmässig besuchten. Von jener Zeit an erhielt es die Benennung: *Das Königs-Concert*. Das Orchester Ihrer Majestäten, und die Chorknaben der königl. Capelle, die den Chor verstärkten, erschienen in vollem Putze. Die Subscription wurde auf sechs Guineen erhöht; auch ward diess Jahr durch die Einführung zweyer so erstaunenswürdiger Künstlerinnen, wie Mad. *Mara* (der ausdrucksvollsten Sängerinn, die je gewesen) und der Mistriss *Billington* *), besonders merkwürdig. Mad. *Mara* war zum Anfang der Concerte berufen, Mistriss *Billington* aber trat erst beym achten auf, und erweckte bereits damahls das Vorgefühl der Bewunderung und des Entzückens, welche sie nachher nicht nur in ihrem Vaterlande, sondern auch in dem weichlichern Italien zu entflammen wusste.

Die Zahl der Subscribenten belief sich damahls, ohne die königl. Familie, auf 389.

Im Jahre 1788 debutirte *Marchesi* in Händel's Arie: „*Ah no! non voler, mio ben etc.*"

*) Über diese beyden berühmten Sängerinnen werden besondere Beurtheilungen folgen.

Anm. d. Redaction.

Das Jahr 1792 wurde durch den Beytritt des Prinzen von Wales und des Herzogs von York bezeichnet, und jenes von 1795 bewirkte ansehnliche Veränderungen. Das Concert wurde nähmlich von Tottenham-Court-Road in den Concert-Saal des Opernhauses verlegt, und das Verzeichniss der Sänger erhielt eine beträchtliche Vermehrung. Mad. *Banti*, Herr und Mistriss *Harrison*, und Herr *Bartleman*, vergrösserten die ausübende Gesellschaft. Die Subscriptionsliste war allmählig auf 410 gestiegen. Im Jahre 1800 erschienen zwey der geschätztesten, vorzüglichsten und gründlichsten Sängerinnen unserer Zeit, (Mistriss *Bianchi-Lacy* und Mistriss *Vaughan*) damahls nach Miss *Jackson* und Miss *Tenant*. Der reine und edle Styl, die schöne Intonation, und, vor Allem, die treffliche Articulation der Ersteren, gab ihr gerechten Anspruch auf eine der vornehmsten Stellen unter den Professoren dieses Landes, während die letztere mit jedem Jahre den Ruhm und die Achtung vermehrt, die sie sich bey ihrem ersten Erscheinen im Publicum zu erwerben wusste. Im Jahre 1802 kehrte Mistriss *Billington* vom festen Lande zu diesen Concerten zurück im vollen Mittagsglanze ihrer wundervollen Fähigkeiten. Die Subscriptions-Liste enthielt nun 685 Nahmen.

Das Jahr 1804 sah das Concert abermahls in ein anderes Haus verlegt, welches die Directoren an der Ecke von Hanover-Street, Hanover-Square, gemiethet, und zu den Aufführungen auf die glänzendste Weise eingerichtet hatten. Dass dem Orchester der Platz am entgegen gesetzten Ende des Saales angewiesen wurde, darf bedauert werden, da man behauptet, dass die Wirkung der Musik hierunter leide. Vor diesem wurde der Saal in Hanover-Square als der am meisten acustische in London betrachtet.

(Die Fortsetzung folgt.)

Correspondenz-Nachrichten.

(Emma di Resburgo, von Mayerbeer.)

(Beschluss.)

Der zweyte Act beginnt erst bey der 14. Scene eigentlich interessant zu werden. Hier nähmlich, wo *Edemondo* dem wüthenden Volke erscheint, ihm sein Blut anbiethet, es aber um Erhaltung seiner unglücklichen Gattinn und seines unschuldigen Sohnes aufleht. Wie einfach, aber auch herzinnig unterstützen die gehaltenen Töne der Oboe die flehende Sprache *Edemondo's*. Welch getreuer Spiegel der Natur! das darauffolgende Adagio des Rondò: „*La sorte barbara*" überflügelt jedoch mit seinem köstlichen Balsam Alles, was H. M. hierlandes geschrieben hat. Das hehre Bild, das aus seinem hohen Geiste in veredelter Natur in das Leben gezogen, mit Wärme die Einbildungskraft des Publicums berührte, drängte dasselbe mit thränenfeuchten Augen dem Tonsetzer herzlich innigen Dank zu sagen, und ich glaube, dass diess der lohnendste Moment für dessen bisherige rühmliche Leistungen gewesen seyn mag. Mit dankbarer Freude erinnert man sich hier an die schöne Zeit der Blüthe der italienischen Oper, von welcher *Schubart* treffend sagt: „*Der Gesang der Italiener ist schmelzend, ihre Instrumenten-Begleitung war sonderlich in der 1. Periode der Tonkunst nicht rauschend, sondern eine stille krystallene See, die den Kahn des Gesanges trug und hob.*" — Der Tonsetzer hat diese wunderschönen Worte tief in seinem Innern aufgefasst; jeder Ton, den der Dichter anschlug, klang in seinem Gemüthe wie auf gleichgestimmter mitvibrirender Saite wieder. Diess einzige Stück, hätte ihm auch sonst nichts geglückt, bewiese seinen ausgezeichneten Beruf für die italienische Oper; und diese reine einfache Herzenssprache ist einer von den Vorzügen, die er während seines hierländigen Aufenthaltes für sein Vaterland erobert hat.

Ein Meisterstück im grossen Style ist der plastische Chor der Richter: *Si decida*, sehr feyerlich und ernst aufgefasst, und die Ausführung des Einzelnen bey möglichster Einfalt mit so viel Geist, Kunst und Sorgfalt vollendet, dass jedes Wort ästhetisch und technisch sein Recht erhielt. Die Deliberation, ob *Edemondo* Gnade für Recht finden könne, welche durch das unerbittliche *No, Parricida, ei morrà* des andern Theils überstimmt wird, kann niemahls und nirgends besser gegeben werden.

Eines der werthvollsten Stücke aber ist die 13. Scene, in welcher *Emma* auf den Gräbern der Familie *Lanenk* den hinzurichtenden Geliebten erwartet, und in Wehmuth zerflossen ihre schwermüthigen Empfindungen ergiesst. Wer kann bey dem Recitative: „*Qui dunque*" ungerührt bleiben? oder bey der durch die flehende Melodie des englischen Hornes begleitete Arie: *Il di cadrà. Emma più non sarà*, sich des Mitgefühls erwehren? O wie tief drang doch das Wehen der Natur in des Tonsetzers Herz, wie reich las er sich an ihrem Buche!

Der Leichenmarsch und Chor, so wie die ganze 14. Scene, in welcher *Edemondo* zur Richtstätte geführt wird, und Abschied von den Seinen nimmt, das *Duett* mit *Emma* — alles ist gelungen, nur die Schluss-Polonaise der *Emma* sagte dem Ganzen nicht zu. Hier hätte bey Lösung des Knotens ein einfacher Chor würdig schliessen sollen, wodurch die erschöpfte *Emma* nicht in einen widernatürlichen Gemüthszustand versetzt worden wäre. Aber die Umstände wollten es so, dagegen kann also nichts eingewendet werden!!

Die Sänger sind aus der *Rossinischen* Oper bekannt, sie blieben sich gleich: nur verdient der Bass *Luciano Bianchi*, dessen metallische Stimme zum Gelingen der Ensemble-Stücke höchst nothwendig war, hier rühmlich erwähnt zu werden; auch sang nach der 3. Vorstellung der Tenor *de Vecchi* statt des nach *Brescia* abgegangenen *Eliod: Bianchi*, zur Zufriedenheit des Publicums.

Zur Ehre unseres aus minder glücklichen Opernversuchen in Deutschland bekannten Herrn *M.*, muss ich am Schlusse erwähnen, dass seine Oper trotz der angesponnenen Kabalen gewisser Parteygänger einen so vollendeten Sieg über seinen gepriesenen Vorgänger feyerte, dass er am 3. Abende der Direction am Clavier nebst vielfachen andern Auszeichnungen mit Gedichten, Blumen, von oben und aus den Logen zufliegenden Tauben etc. durch einen Genius mit einer Rosenkrone gekrönt, und jeden Abend wenigstens 3 bis 4 Mahl den letzten sogar 6 Mahl auf der Scene erscheinen musste; eine Ehre deren sich Wenige rühmen können.

Der edelste Lohn ist ihm jedoch der Beyfall der Kenner, die unbedingt in das bezeichnende: „*Voilà mon homme!* *) einstimmten, und in Herrn *M.* einen Mann sehen, der für die Reformation der italienischen Oper Wichtiges leisten könnte!

Ich hielt es für meine Pflicht, von diesem Meisterwerke umständlichen, unparteyischen Bericht zu legen, überzeugt, dass, wenn die kunstsinnigen Wiener Antheil daran nehmen, Herr *M.* ihn ganz gewiss verdient hat.

---

*) Der Ausruf des Dichters Sedain, als er Monsigny's Musik zum ersten Mahle hörte.

Wiener-Bühnen.

Theater an der Wien.

Am 21. eine *musikalische Akademie*, darauf das Ballet: *der Marktrichter*. Erstere bestand aus der etwas veralteten Ouverture zu Adolph und Clara von *d'Alayrac*, einem Gebethe aus *Rossinis Moisè*, von dem wir zum ersten Mahle etwas öffentlich hörten und die aus ihrem Platze in der Oper gerissen, einer Familienähnlichkeit mit Desdemona's Romanze im Othello schuldig, nicht so sehr ansprach, als sie es selbst und der treffliche Vortrag der Dlles. *Kainz* und *J. Hornick*, der Herrn *Jäger* und *Seipelt* verdienten. Herr *Werner* producirte sich in einer von ihm selbst componirten Polonaise auf der organisirten Trompette und erhielt durch seine ausserordentliche Fertigkeit auf diesem sehr schwierigen Instrumente rauschenden Beyfall. Darauf folgten Scenen aus der französischen Oper: *Adolphe et Clara*, von *d'Alayrac*, von den aus Petersburg rückkehrenden Künstlern, Herrn und Mad. *Brice*, den Herrn *Hennig* und *Laroche* aufgeführt. Herr *Brice* hat eine sehr hübsche Stimme, die er ganz im Genre *Martins* und *Elleviou's* ausgebildet hat, leider besitzt er nicht des letztern herrliches Spiel. Er gefiel sehr in seiner ersten Arie, minder in der zweyten eingelegten. Mad. *Brice* ist eine vortreffliche Schauspielerinn; man kann in die Rolle der Clara nicht mehr Feinheit, Anstand und Grazie legen, als sie gethan; als Sängerinn ist sie weniger bedeutend und war Anfangs etwas schüchtern. Die Arie: *jeunes filles, qu'on marie etc.* erdrückte sie gleichsam unter den angebrachten Manieren. Beyde wurden am Ende gerufen. Die Herrn *Hennig* und *Laroche* verdienen ihrer gefälligen Mitwirkung wegen alles Lob. Herr *Hindle* zeigte hierauf als Schluss seine Kunstfertigkeit auf dem Contrabasse in einem von ihm selbst componirten Stücke, gefiel sehr und wurde gerufen, welche Ehre auch Herrn *Werner* zu Theil geworden war. Das darauf gegebene Ballet: *der Marktrichter* aus Herrn *Horschelts* frühern Balleten von ihm selbst zusammengesetzt, ist eine recht artige Reihe von Scenen aus dem Leben, die durch Wahrheit, Eleganz der Zusammenstellung und die trefflichen Leistungen des Personales, eine Frucht von Herrn *Horschelt's* rastlosem Eifer, sehr ansprechend und anmuthig ist. Alle zeichneten sich aus, als Rose unter diesen Blumen aber vor allen Dlle. *Th. Heberle.*

Bemerkungen.

Pope sagt in einem Briefe an *Walsch*: „in der Poesie, wie in der Mahlerey, kann Jemand die Farben so auf einander legen, bis sie das Stück starr und leblos machen." — Ist es nicht auch so in der Musik, wenn die Blas-Instrumente, wenn die frappanten Accorde, wenn die Accente oder Emphasen, Verzierungen u. s. w. gehäuft werden? — „Ausserdem, fährt er fort, ist es monströss, jedem Theile eine Erhöhung zu geben; einige Theile müssen niedriger seyn, als die übrigen, und nichts sieht lächerlicher aus, als ein Werk, worin die Gedanken, so verschieden sie ihrer Natur nach seyn mögen, alle denselben Anstrich haben; es ist wie mit einer frisch gemäheten Wiese, wo Gras, Blumen und Unkraut alles gleich gelegt ist, und ohne Unterschied erscheint." Diess lässt sich auf manche Singcomposition anwenden, wo dieselbe Melodie zu frohem und traurigem Text gesungen, oder keine der dramatischen Personen nach ihrer Individualität in der Musik charakterisirt, sondern eine der andern gleich gestellt ist.

Anhaltendes, tiefes Studium des eigenthümlichen im Style grosser Meister, worin sich ihre geniale Kraft offenbaret, schärft das Urtheil und bereichert die Phantasie des Künstlers, und kann viel dazu beytragen, dass er in seinen Arbeiten Oberflächlichkeit, Leere und Einförmigkeit vermeide, neue Verbindungen erfinde, und mit grösserer Gewandtheit seine Ideen ausführe. Leicht wird er hierbey auch entdecken, zu welchem Style sein eigenthümliches Talent ihn am meisten hinzieht, und in welchem er einem vielleicht verwandtem Geiste am glücklichsten nacheifern darf.

Vermischte Nachrichten.

Es ist bekannt das die im 2. Acte von Rossini's *Gazza ladra* vorkommende Arie des Podesta, in welcher er Ninetten ihr Todesurtheil ankündigt, im Walzertempo gegeben ist. Der Wiener-Correspondent der Dresdner Abendzeitung bemerkte hierüber Folgendes: *Eine hiesige Musikhandlung wird wohl thun,* wenn sie diese Arie unter dem Titel: *Der beliebte Todeswalzer*, heraus gibt.

Literarische Anzeigen.

Adagio et Rondeau p. la Flûte avec accomp. de l'Orchestre comp. et ded. à Mons. Dudley Macdonald par Gabrielsky Oeuv. 36. *a Leipsic, chez Breitkopf et Härtl.*

Ein artiges Kammerstück in der heiteren Tonart *A-dur*, welche man schon weiter vorgerückten Flötenspielern in der gewissen Überzeugung empfehlen kann, dass, wenn ihnen doch so manche Stelle des Primavista-Spiel erschweren dürfte, das Studium derselben eben so nützlich als angenehm seyn wird. Der Satz convenirt durchaus dem concertirenden Instrumente, ist nichts weniger als schwülstig, der Gesang ist gut gehalten, die Figuren sind brillant, und der Reitz der Neuheit ohne besonders frappanten Zügen beabsichtiget. Das Papier ist gut, der Stich ziemlich deutlich.

Grand Trio concertant p. 3 *Flûtes composé par G. Gabrielsky, Oeuv.* 33. *a Leipsic, chez Breitkopf et Härtl.*

Besteht aus zwey Sätzen in *G-dur*, einem *Allegro risoluto,* und einer *Polonaise,* welche drey wackere Spieler fortwährend beschäftigen. Besonders ist die erste Stimme mit Passagen reichlich ausgestattet, die eine gute Brust, richtiges Athemhohlen fordern. So findet darin z. B. der Spieler in zwey Drittheilen der ziemlich langen Polonaise — *vier* Tacte ausgenommen, in welchen beym abermahligen Eintritt in *G-dur* die *zweyte* Flöte den Gesang fortführt — bis zum letzten Tact des Stückes fast keine Ruhestelle mehr so bequem, um sie ohne vorsichtigem Athemhohlen gemächlich endigen zu können. Mit Begleitung von Saiten-Instrumenten sind derley gedehnte brillante Concert-Sätze mit ungleich weniger Anstrengung auszuführen, aber mit noch zwey gleichen Blas-Instrumenten, wo nur immer die *reinste* Stimmung in allen Octaven das Ganze genussbar macht, wird die Aufgabe um vieles schwieriger. Übrigens ist dieses Gespräch in Tönen auch durch hübsche melodische Sätze gut forterhalten, und es werden daher sowohl die, welche gerne viele Noten spielen, als jene, die den Zusammenklang dreyer gleichen Instrumente lieben, in diesem Trio viele Unterhaltung finden.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG,
mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat.

Den 28ten August | Nro. 69. | 1819.

Das Concert der alten Musik
oder
das Königs-Concert zu London.
(Fortsetzung.)

Im folgendem Jahre 1805 wurde das Concert am zahlreichsten besucht; der Subscribenten waren 785, obschon der Preis auf sieben Guineen gestiegen war.*) Gleichwohl fand sich nichts Neues, ausgenommen der Beytritt der Mad. *Grassini*, die mit der Arie: „*Verdi prati*" etc. debütirte, von welcher erzählt wird, dass *Händel* sie für die berühmte *Cuzzoni* geschrieben, und dass sie, weil diese sie nicht singen wollte, zwischen beyden einen so ernsten Streit veranlasste, dass er drohte, die widerspänstige Signora zum Fenster hinaus zu werfen, auch, wie man sagt, sie wirklich schon ergriffen und das Schubfenster gelüftet hatte, um seine Drohung zu vollführen. Von so fürchterlichen Anstalten erschreckt, willigte *Cuzzoni* ein, und erhöhte ihren Ruhm durch die auserlesene Grazie und das Pathos, womit sie die wenigen, süssen und einfachen Noten, aus welchen diese Arie besteht, vortrug, weit mehr als mit jedem andern Gesange. Im Jahre 1806, wurde der Subscriptions-Preis auf acht Guineen gesteigert.

Im Jahre 1810 löste Mad. *Catalani* Mistriss *Billington* ab, und vielleicht waren noch niemahls zwey so grosse Talente so schnell auf einander gefolgt. Wir wollen keine Vergleichung zwischen zwey so ausserordentlich verdienstvollen Künstlerinnen aufstellen, besonders da Vorliebe für die Zierde unsers Vaterlands, für Gesang in unserer Muttersprache, und für uns theuer gewordene Compositionen unser Urtheil verdächtig machen könnte. Doch ist es uns unmöglich, dem Zauber der Einen Lebewohl zu sagen, oder den der Andern zu bewillkommen, ohne ihren Verdiensten unsern schwachen Tribut an Lob zu bringen, und ohne unser unbedeutendes Zeugniss beyzufügen, dass sie, in Rücksicht auf natürliche, wie auf erworbene Gaben die glänzendsten Beyspiele unserer Zeit seyen.

Die Direction scheint im Jahre 1811 eine wichtige Veränderung erlitten zu haben. Wir finden, dass sie damahls aus Ihren königl. Hoheiten dem *Prinzen von Wales*, den Herzogen von *Cumberland* und *Cambridge*, dem Erzbischof von *York*, dann aus den Grafen von *Uxbridge*, *Fortescue*, *Darnley* und *Grey von Wilton* bestand.

Im Laufe des folgenden Jahres hatte Mad. *Catalani* einen Streit mit den Directoren und zog sich nach dem sechsten Concerte zurück. Mistriss *Bianchi-Lacy* ward dann eingeführt, trat aber nach dem dritten Abend gleichfalls aus, und Mistriss *Dickons* beschloss die Aufführungen jenes Jahrs.

Mad. *Catalani* und Mistriss *Bianchi-Lacy* kehrten im Jahre 1813 wieder zurück, und Herr *Vaughan* ein Tenorsänger, der mit Harrisons Platz auch viel von seiner Anmuth und Ausbildung geerbt hatte, erschien zum ersten Mahle.

Im Jahre 1814 verschwand der Nahme des Prinzen von *Wales* von der Liste der Directoren. Mad. *Catalani* entfernte sich für immer.

Während des Jahrs 1816 sang Signora *Sessi* durch drey Abende. In den letzten zehn Jahren schwebte die Zahl der Subscribenten zwischen 650 und 700.

Bey den Concerten des Jahrs 1817 sangen nebst vielen anderen ausgezeichneten Künstlern, Mad. *Camporesi* und Mad. *Fodor* wechselweise.

Das Orchester ward von Herrn *Cramer* geleitet, und Herr *Greatorex* war der Anführer. Die Instrumental-Parthie bestand aus 16 Violinen, 6 Violen,

*) Es ist merkwürdig zu beobachten, wie zu London Sinn und Geschmack für gediegene classische Musik fortan zunahmen, während sie in einigen anderen grossen Städten mit einer, beynahe noch schnelleren, Progression abgenommen haben. Anm. d. Übers.

4 Violoncellen, 4 Contra-Bässen, 5 Oboen und Flauten, 4 Fagotten, 2 Trompetten, 3 Trombonen, und einem Paar Kesselpauken.

Diess waren die Schicksale und diess sind gegenwärtig die Einrichtungen einer Anstalt, welche in Allem, was sich auf classische Auswahl der Musik, auf Vollkommenheit der Ausführung, und auf die, einer ausdrücklich für die höchsten Reihen der Gesellschaft bestimmten Unterhaltung angemessenen Auszeichnungen bezieht, über alle anderen derley Institute des vereinten Königreichs erhaben ist. Das Grundgesetz dieses Concerts, dass nähmlich alle darin aufzuführende Musik wenigstens zwanzig Jahre lang componirt seyn soll *), ward niemahls verletzt, ausgenommen zu Gunsten einiger neu instrumentirter Arien **). Mehrere von diesen wurden in die Programme aufgenommen, doch musste die Hauptsache, die Melodie, jenem Grundsatze entsprechen. Ist diese nicht seit zwanzig Jahren componirt, so wird das Musikstück als unzulässig betrachtet.

Man hat geglaubt, dass eine allgemeine Schwermüthigkeit über diesen Concerten walte. Wenn wir solcher Meinung nicht ganz zu widersprechen vermögen, sind wir gleichwohl so frey, zu bekennen, dass uns dieser Einwurf, in so fern er die Musik treffen soll, ohne Kraft zu seyn scheint, und zwar aus folgenden Gründen. Erstens dauern in diesem Lande alle musikalischen Kunstleistungen, von was immer für einer Natur, zu lang, um die Zuhörer in beständiger Theilnahme zu erhalten. Sie beginnen zu einer Zeit, wo der Kopf, wenn er auch nicht eine bestimmte Ermüdung gelitten, doch den grössern Theil seiner täglichen Geschäfte schon getragen hat. Eine ruhige und ununterbrochene Aufmerksamkeit durch vier Stunden wird von Personen gefordert, die gewohnt sind, selbst Sprecher und Schauspieler im Drama des Lebens zu seyn, und nicht nur angehört, sondern auch betrachtet und bewundert zu werden. Obgleich so sehr geübt in der Gewalt über ihre Leidenschaften und Gefühle, als zu einer guten Erziehung gehört; sind sie doch leichter und schneller ein Raub der langen Weile, als Menschen von irgend einem andern Stande. Nichts aber kann strenger seyn, als die Ordnung und der Wohlanstand, welche im Königs-Concerte beobachtet werden. Aus diesen Umständen allein scheint uns zu folgen, dass jeder, der nicht ein wahrer Liebhaber der Kunst ist, bald ein Unbehagen fühlen wird, das jedoch mehr ihm selbst und seinen Gewohnheiten, als der Musik zuzuschreiben ist.

*) Es versteht sich wohl von selbst, dass die Regel, welche alle Compositionen von der Aufführung ausschliesst, welche nicht wenigstens zwanzig Jahre lang geschrieben sind, kein Privilegium für alle vor zwanzig und mehr Jahren componirten Musikwerke ist. Eine Musik, die kein anderes Verdienst hat, als dass sie alt ist, wird in England eben so wenig geschätzt als anderswo; es wäre denn, in so fern solche Compositionen als Belege zur Geschichte der Musik und ihrer allmähligen Vervollkommnung dienen können.

**) Wenn man weiss, dass die meisten Arien der älteren englischen Werke bloss mit Violinen im Unisono und einem Basse, oder gar nur mit einem bezifferten Basse allein (der ehemahls durch die begleitende Orgel ausgefüllt wurde) geschrieben sind, wird man diese Ausnahme begreiflich finden. Anm. d. Übers.

(Der Beschluss folgt.)

Was ist ein guter Operntext?

(Fortsetzung.)

Da nun solche Beyspiele vorhanden, so wird niemand unerklärbar finden, wie solchen Werken zweyerley Schicksal bevor steht, dass sie entweder gar nicht zu componiren, oder so flach werden mussten, dass der beynahe gänzliche Mangel des Poetisch-Schönen sie all zu weit hinter dass Original zurück wirft. Denn es ist unläugbar, das eine ganz andere Behandlung in der Oper erforderlich, als im Drama; aber weniger angenommen als diess, und doch zugleich so wahr ist die Behauptung, dass eine ganz andere Handlung zur Oper erfordert wird, als zum Drama. Daher kommen nun so viele gerechte und ungerechte Klagen des Publicums, dass wir keine guten tragischen Opernbücher besitzen: weil es seine Forderungen stets nach dem Massstabe des recitirenden Schauspiels einrichtet; daher die ganz unausführbare Zumuthung, dass man gute Tragödien zu Opern umarbeiten solle; denn fürchterlich würde alsdann der Abstand seyn des nachgebildeten Stoffes vom Originale in Rücksicht der Charakteristik, der Wahrheit der Handlung wegen Mangel der Motive, besonders aber fühlbar würde die Magerkeit an Politisch-Schönen durch solche Umwandlung sich zeigen müssen, denn es tritt ein ganz eigner Umstand ein, dessen nähere Betrachtung das Ganze vielleicht anschaulicher machen wird.

Die Oper, überhaupt aller Gesang, hat das Ei-

genthümliche, dass es nicht genügt, ein Gefühl auszusprechen, sondern das Wesen des Gesanges, und der wunderbare Bau der Tonstücke erfordert, dass diess Gefühl sich öfter wiederspiegeln, gleichsam in dem prismatischen Farbenwechsel, der mit einander verbundenen und ineinander geschmolzenen Ideen, — dass es wiederkehre in neuer Verflechtung, weil die Form der Melodie, das Product einer eigenen Schönheit, durch Wiederbeschauung erst festgehalten seyn will. Was noch mehr, ohne die Wiederkehr der Melodie würde ihr ein unnachahmlicher Reiz fehlen, dessen andere Künste ganz ermangeln. Hieraus ergibt sich schon von selbst, wie unstatthaft die Forderung mancher ästhetischen Grübler, dass das musikalische Drama eben so herabgesungen werden möchte, als das recitirende Schauspiel es vorzutragen pflegt, denn in letzterem ist der Verstand in höchste Theilnahme gezogen, in der Oper aber das Gefühl, und das geistige Interesse, welches die Beschauung der musikalischen Form, also die Anhörung der Musik und des in ihr schwebenden Gesanges in der Seele erweckt, überstimmt schnell durch seine Lebendigkeit die Forderungen des Verstandes.'

Um diesem Wesen Raum zu geben, muss also der Operndichter sich so mancher Ideen mit Gewalt entwehren, weil sie hier am unrechten Orte seyn würden. Wir müssen hier zugleich des Versbaus erwähnen, in welchem poetische Schönheit obwalten kann. Der Gesang, besonders der tragische, lässt die meisten solcher schönen Spiele des Versmasses nicht zu; denn zuvörderst verlangt derselbe ein ganz anderes Portamento als zu welchem die Redestimme sich erheben kann und soll; er will durch das Imposante seiner Bewegung die Bewunderung erregen. Nun kann aber dieser musikalischen Bewegung durch die Kunst des Dichters sehr wenig vorgearbeitet noch weniger gebothen werden: denn höchstens, dass der springende Daktylus im Zeitmass einen Wechsel hervorbrächte, so hat wiederum der Tonsetzer so mannigfaltige Zaubermittel in Händen, dass er oft diese Anmassung der Poesie vernichtet, und gerade da, wo sie zum Sprung sich neigt, seinen Gesang recht pathetisch schreiten lässt, indem er das, was der Dichter in dem Takt der Rede gelegt hatte, auf das Orchester überträgt, und demselben die Darstellung übergibt.

Man glaubt nicht, wenn man bloss Dichter ist, wie leicht der Musiker den schwerfälligen Tritt des Spondeus in einen leichten graziosen Flug verwandeln kann, wenn er von seinen ihm zu Gebothe stehenden Mitteln mit wahrer Freyheit Gebrauch zu machen im Stande ist. Es muss also hier vielmehr die Künsteley im Versmass vermieden werden, welche *in der Poesie allein* mit Recht die poetische Schönheit erhöhen helfen könnte, weil der Musiker das viel besser kann, als der Dichter es durch seine, in einem einzigen Faden fortlaufende metrische Kunst im Stande ist. Hat nicht der Musiker oft solcher über einander fortlaufender Fäden zehen, ja zwanzig in seinen verschiedenen Singstimmen, und Instrumenten (und kann er nicht zugleich ein Zweyfaches beginnen, nähmlich seinen Chor mit Septett der Soloparten in langen Noten forthalten, indess das Orchester den wildesten Furientanz in seiner ungeheuern Beweglichkeit darzustellen übernimmt? Bey diesem Aufwande von Kräften ist er im Stande, noch einem jeden Instrumente ein besonderes Metrum zu geben, das ihm einen eigenen Charakter ausdrückt, — ja sogar, er muss es.

Unnöthig ist also langes Sinnen des Dichters nach poetischen Schönheiten in dieser Rücksicht, er vermeide nur die fünffüssigen Verse, und der Genius des Tonsetzers wird es schon organisch zu bilden wissen.

Oder sollte er wollen ein Werk liefern, das auch ohne Musik für sich ein Kunstwerk wäre? diess wäre eitles Beginnen.

(Der Beschluss folgt.)

H a y d n.

Als dich die Grazien legten in die Wiege,
Da hauchten sie dich an mit Himmelsklängen,
Auf dass dein Geist hoch in die Sterne fliege,
Und leicht herab sich senke in die Engen
Des Lebens, dass vor dir bunt im Gemische,
Sich froh bewegen in der Farbe Frische
Der Götter hocherhabene Gestalten,
Um die der Faun und Satyr lustig walten!

So schautest du die Welt, und gabst sie wieder
Ein Gott, der schaffend durch den Hauch belebet!
Du mahl'st das All im Liebreitz deiner Lieder
Durch die des Weltbeschauers Lächeln schwebet!
Bald sinkst du zu der blum'gen Wiese nieder,
Bald wieder sich dein Geist zu Sonnen hebet;
Denn alles ward in dir zu Melodien,
Nach deren Wohllaut Wald und Felsen ziehen!

Doch Swietens Geist hob kühn dir auf den Schleyer,
Der ob des Weltalls Werden war gezogen.
Kaum schautest du, da hob dein Geist sich freyer
Durch Regionen, die er nie durchflogen!
Da sprachst du aus der Schöpfung hohe Feyer,
Erklingend in des Weltalls Wetterwogen;
Da hörten wir, was nie vorher erklungen,
Von deiner Ahnung war die Welt durchdrungen!

Wer fliegt dir nach, du Aar, in hohen Lüften?
Wer hat des Schöpfers Geisterwort belauschet?
Du hast gebadet uns in Himmels Düften,
Wir sind mit dir durchs Chaos fortgerauschet!
Wir sah'n die schwarzen Nebel hell sich theilen
Du liessest uns in Lich'es Abglanz weilen!
Das Halleluja liessest du uns hören
Der Engel, in den hohen Himmels-Sphären!

Und als des Lebens Jahreszeiten alle
Du nun gekostet, rafftest du dich auf,
Und sangest mit der Weltposaunen Schalle
Des Jahreswechsels ew'gen Himmels-Lauf!
Dein Lebens-Sommer war dahin geflogen,
Du stand'st in deines Winters stürmischen Wogen;
Da rief's herab: „Dich wollen Sonnen hören!"
Und Haydn sahn' wir sich als Ton verklären.

Bemerkungen.

Die Ansicht der einzelnen Künste können ohne Zweifel an Klarheit und Deutlichkeit gewinnen, und belehrender werden, wenn man sie mit einander vergleicht. So bemerkt man, wie sie sich einander nähern oder von einander entfernen, was in der einen die Stelle in der andern vertreten muss, und warum sich keine in das Gebiet der andern drängen darf. Wie die Mahlerey Licht, Schatten und Farbengebung gebraucht, um dem Werke den gehörigen Charakter, den lebendigen Ausdruck zu geben, so bedient sich die Tonkunst der höheren oder tieferen Region der Töne und des Wechsels Consonanzen und Dissonanzen, wie auch der Accente im Vortrage, und der verschiedenen Bewegung zu einem ähnlichen Effecte. Wie die Baukunst und Plastik ihre Symmetrie hat, so hat die Musik im strengen Styl der Fuge und des Kanons ein ähnliches Ebenmass, wodurch die Theile als bestimmte Glieder zu einem symmetrischen Ganzen verbunden und abgeschlossen werden. Wie das Nebeneinanderseyn in den Künsten des Raums die Form erzeugt, so bildet das Aufeinanderfolgen und Zugleichseyn der Töne, Melodie und Harmonie in der Tonkunst, als Formen in der Zeit, welche durch Rhythmus und Tact bestimmt werden.

Wenn der Tonkünstler Leidenschaften oder Charaktere ausdrückt und schildert, so personificirt er sie gleichsam, und gibt uns z. B. ein Sinnbild der Liebe, des Hasses, des Zornes, der Freude oder Traurigkeit, der männlichen Kraft oder der weiblichen Milde, in höherem oder niederem Grade, edler oder gemeiner, einfacher oder mannigfaltiger, nach seinem verschiedenen Zwecke, als allgemeines Charakterstück, ein Werk seiner Phantasie. Er schildert so auch Scenen der Natur und der Welt, einen Sturm, ein Ungewitter, eine Schlacht, nicht als sollten wir das wirkliche Rauschen des Windes, das Rollen des wahren Donners, das Getöse des Geschützes und das Schlachtgeschrey oder Wehklagen hören, nicht mit Illusion für den Sinn, nicht als treue Copie des Wirklichen, sondern nur durch analoge Bewegungen, in idealen, allgemeinen, bedeutsamen Zügen für die Einbildungskraft.

„Die schnell erlangte äussere Harmonie (sagt Schelling in seiner akadem. Rede über das Verhältniss der bildenden Künste zu der Natur) ist ohne die *Fülle des Inhalts* dennoch richtig. Dann ist die Kunst *charakterlos*."

Gibt es nicht (wenn wir diesen Anspruch auf Musik anwenden) solche flache Compositionen, denen man keinen Fehler wider die gemeinen Regeln vorwerfen kann, die leicht und schnell hingeschrieben sind, in denen auch Alles gut zusammen stimmt, und nicht übel ins Ohr fällt, aber doch kein Gehalt, kein Ausdruck, kein Charakter ist?

Concert-Anzeige.

Mad. *Feron*, erste Sängerinn der königl. ital. Oper in Paris, und Herr *Pucitta*, Capellmeister des ital. königl. Theaters in London und Paris, werden Montag den 30. August, in dem k. k. grossen Redouten-Saale, Abends 7 Uhr, eine grosse musikalische Akademie zu geben die Ehre haben.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG,
mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat.

Den 1sten September Nro. 70. 1819.

Das Concert der alten Musik
oder
das Königs-Concert zu London.
(Beschluss.)

Die Auswahl im Allgemeinen, kann nothwendiger Weise nur grosse und erhabene Musik treffen. Die englischen Compositionen von älterem Charakter (*Händels* Werke mit eingeschlossen) sind meistens über heilige Gedichte geschrieben. *Marcello's* und *Jomelli's* Musik bekleidet ähnliche Worte. Ihr Sinn ist der Melodie einverleibt. Die Unterscheidungszeichen jener früheren Kunsterzeugnisse, deren Erhaltung das vorzügliche Bestreben dieser Concerte ausmacht, sind: Grösse der Anlage, Reinheit des Ausdrucks, und strenger Styl. Wir betrachten das Concert der alten Musik als eine Art von Stiftung, welche die kräftige, classische Musiklehre (wir möchten sagen: die musikalische Religion) unseres Landes, unverdorben, und unvermischt mit den Geckereyen dieser oder anderer Zeiten, in ihrem ursprünglichen und ehrwürdigen Ansehen bewahrt; als eine Schule, worin die Tonkünstler ihren Geschmack auf dem Grunde gediegener Wissenschaft und jener Vortrefflichkeit können fest stellen lernen, welche durch die Anerkennung und Anneigung von mehr als einer Generation den Stempel unsterblichen Ruhmes erhalten hat. — Aus der Wahl solcher Compositionen kann wohl nicht ein leichter, vorüber gehender Zeitvertreib entspringen. Um jene Musik überhaupt fühlen zu können, muss man tief fühlen, und tiefes Gefühl ist niemahls unter die kurzen und zufälligen Unterhaltungen moderner Flüchtigkeit gezählt worden. Obschon aber dieses der edle und würdige Charakterzug jenes Instituts ist, und ewig seyn muss, kann ihm gleichwohl der Mangel an Abwechslung nicht zur Last gelegt werden. In den Programen des letzten Jahrs, die vor uns liegen, finden wir so viel, völlig so viel Wechsel, als bestehen, ja, wir dürfen sagen, als gefordert werden kann, wenn man die ausgesprochene Absicht der Zuhörer mit der getroffenen Wahl der Musikstücke vergleicht. In dem ersten Programe, unter der Direction des Erzbischofs von York, lesen wir die Nahmen *Händel*, *Kent*, *Martini*, *Croft*, *Gluck*, *Jomelli*, *Waelrent*, *Geminiani* und *Purcell*. Wir zweifeln sehr, dass irgend ein Program mehr Verschiedenheit bey so hoher Vortrefflichkeit darbiethen möchte.

Wir betrachten daher das Königs-Concert als die Arche, worin, mitten in der Sündfluth heterogener Musik, die uns aus allen Winkeln der Erde zu überströmen droht, jene Grundsätze bewahrt werden, die vorzüglich schätzbar sind, und von welchen wir die Wiedergeburt des guten Geschmacks, wenn irgend noch, erwarten dürfen *).

Es folgt übrigens aus dem, was wir hier gesagt haben, dass derselbe Geist, welcher in der Auswahl der Musik herrscht, auch über deren Ausführung walte. Die Sänger, die eine gleich strenge Beurtheilung zu fürchten haben, stehen mit ihren Kunstleistungen unter einer Art von überliefertem Gesetze, welches ihnen die Anwendung der heutigen, ausserwesentlichen Verzierungen untersagt: die hier ausgeführten Compositionen gehören allen Zeiten an; die Manier der Ausführung muss daher auf jenen Elementen der Kunst beruhen, die aus den Gefühlen, den Bewegungen und den Leidenschaften des menschlichen Herzens hervor gehen; die Ausführenden sind hier Studierende in der grossen Schule der Grundsätze. Daher kömmt es, dass in Rücksicht auf Genauigkeit nichts vortrefflicher seyn kann, als der Gang des ganzen Orchesters; er ist die Bestimmtheit selbst. Wer nie im Concerte der alten Musik war, hat schwerlich einen Begriff von

*) Wer doch so glücklich wäre, auch eine solche Arche zu besitzen! Anm. d. Übers.

einem Chor. An anderen Orten besteht ein Chor aus etwa fünfzig Sängern, deren keiner allein erträglich wäre. Hier ist er der ergötzende Gesang einer Vereinigung der besten Künstler, so geregelt und gebildet durch ihr eigenes Gefühl und durch das leitende Urtheil eines grossen Meisters, dass jedes Anschwellen und Sinken der Töne, jede noch so kleine Abstufung von Licht und Schatten, mit dem reichsten Wechsel und der möglichsten Zartheit beobachtet wird.

Diess ist der treue Abriss dieses *nationellen Verwahrungsortes wissenschaftlicher Kunstgrundsätze*, und wir können unsere Skizze nicht füglicher beschliessen, als indem wir unsere Leser versichern, dass das Königs-Concert ein vereintes Vorbild von Leitung und Ausführung aufstellt, werth, als die Quelle einer würdevollen Unterhaltung, und als der auserlesene Gegenstand des königlichen Schutzes geachtet zu werden.

The quarterly Musical Magazine and Review. Vol. 1. *pag.* 58 — 60.

Was ist ein guter Operntext?

(Beschluss.)

Musikalisch-Poetisch! diess war die zweyte Forderung, doch verschlingt sie sich so mit der ersten in Eins, dass wir nur noch einzelne Bemerkungen hinzufügen können, um das oben gesagte spezieller zu machen.

Was ist Musikalisch-Poetisch? Besser, was ist es nicht? — Alle langen Perioden, und künstlichen Verflechtungen der Construction, welche den Bewunderer der Iliade und Odyssee in Entzückung versetzen! alle Anhäufung von Bildern, welche allda ein grosser Vorzug! Ja, man darf kühn sagen, alle Form, welche Klopstocks herrliche Werke charakterisirt, wenn gleich einige Oden von trefflichen Meistern trefflich, aber mit Anstrengung gesetzt sind. *Schulz*, *Kunzen* und einige andere haben rühmlich gekämpft, aber der Kampf ist sichtbar.

Warum ist *Mathisson* so musikalisch in seiner Adelaide, dass der Genius *Beethovens* uns solch unvergleichliches Meisterwerk liefern konnte? Weil er weniger einschaltet, und mehr singt! Weil er nicht den Nachsatz, epigrammatischer Schönheit halber, zum Vordersatz macht, und diesen nachschleppen lässt, wie der unsterbliche Freund des Sapphischen und Alcäischen Versmasses! Weil er lieber dichterisch mahlt, wo jener gewaltsam suchte die lakonische Kürze! Weil er mehr Ausrufung und Frage hat, als jener eingeklemmte Gedanken, die wohl schön in tiefer Beschauung, aber hässlich im Gesange sind. Wo soll der Musiker alle Commata hernehmen, und wieviel der nöthigen Gedankenstriche einschalten, um die Periode klar der Seele wieder zu geben, ohne die Melodie, an der Zusammenhang und Fluss gerade Schönheit und Postulat der Kunst ist, gewaltsam zu zerreissen, und alles musikalischen Reitzes zu berauben? Auch hier ist Metastasio wieder ein Muster, und es mag seiner Seele dennoch oft Überwindung gekostet haben, den dithyrambischen Flug ihrer Fittige zu hemmen. *Schiller* würde nie eine gute Oper zu Stande gebracht haben, ausser er hätte alles, ihm Eigenthümliche verläugnen müssen. Selbst in seinen Liedern sind sehr wenige, *die Erwartung* am meisten, musikalisch.

Kotzebues Verse sind gemüthlos, also unmusikalisch, ob er gleich am meisten die Tiefe vermied — in der Rede, und also desshalb gewiss nicht leicht gefehlt hätte. Göthes grosser Genius neigt sich am meisten in seiner gemüthvollen Tiefe zum Gesang, leider! dass er auf Claudine nicht eine tragische Oper folgen liess.

Auch die Franzosen haben Muster in diesem Fache aufzuweisen, nur Schade, dass sie allzuoft von Übersetzern nicht in ihrer Reinheit wiedergegeben werden. Joseph und seine Brüder, Semiramis, diess sind treffliche Werke in poetisch musikalischer Hinsicht, aber auch in *theatralischer*.

Diess dritte legt jeden Gedanken des Dichters auf die verschiedensten und schwersten Probiersteine. Leicht ists ein Schauspiel zu schauen, und sich dem Eindruck zu ergeben, aber mit unzähligen und verschiedenen Kenntnissen und Erfahrungen muss man ausgerüstet seyn, um sagen zu können „diess macht Theateraffect!"

Wenn man alle dichterische Weihe und Bildung vereinigt, wenn man die Musik sich eigen gemacht, und sogar selbst singt, wenn man schon hundert Opern oft gehört — dann beginnt erst die Schule, nach deren Erlangung man sagen kann: diess wird theatralisch anschaulich, und erhält das Interesse! Alles was vor Augen geschieht ist hier besser, als was erzählt wird. Aber auch alles, was während dem Handeln gesungen wird ist besser, als was nach dem Handeln; denn man zwingt den Zuschauer durch die Methode, dass man vorher Handeln lässt

und dann singen, zu einem unangenehmen Unterbrechen seines inneren Gefühls. Gleich dem Leser von Phädri's Fabeln ist er gezwungen, nach jedem Stück Handlung nun die Moral hinterdrein hinken zu sehen, und über das noch einmahl zu reflectiren, worüber er schon reflectirt hat. Eben so wiederlich ist auch das ewige Unterbrechen der Handlung, und der daraus entspringende öftere Stillstand des Drama. Wenn schon hierin Metastasio nicht allemahl anzupreisen, so hat er doch auch wiederum unbestreitbare grosse Meisterzüge in seinen Werken, die jedes Tonsetzers Herz erfreuen, und des Stückes interessanten Gang befördern müssen. Jeder Streit zweyer Helden — jede Annäherung zweyer Liebenden — jeder Widerstreit der Empfindungen in einer und derselben Seele — jeder Aufruf zum Kampfe, der tapfere Antwort findet — jedes Wort eines Geistes — ja sogar jeder letzte Laut eines Sterbenden, kann wenn er in den Gesang gelegt ist, dem Tonsetzer einen Lorberkranz winden helfen, wenn das *theatralische* beachtet ist vom Dichter, und scheitern daran muss alle seine Kunst, wenn eine Hand sie geschaffen, die keine plastische Geschicklichkeit und Übung hat, um mit wenig Zügen ein Gemählde zu vollenden, und den Gang der Oper in origineller und interessanter Bewegung ihrer Figuren der Seele anschaulich zu machen.

Wie vieles liesst sich recht schön, welches auf der Bühne ganz kalt lässt, weil es nicht die grossen Verhältnisse des Lebens in Anspruch nimmt mit scharf treffendem Worte, weil es mehr reflectirt als That verkündet, weil es mehr Feinheit der Speculation ausspricht als die Gefühle im grossen Style ergreifender Wahrheit, — weil es gleich einem falschen Meilenzeiger durch Vielgliedrigkeit dem Wanderer einen falschen Weg weisst, durch Mangel an Bestimmtheit, durch Vermischung des Zufälligen mit dem Nothwendigen, durch Monotonie, Unkräftigkeit! Besonders schadet in der Oper die lyrische Zerflossenheit, welcher so manche dramatische angemasste Dichter in der Tragödie sich preissgeben.

Ein besonderes Stratagem ist, die Empfindung bey traurigen, ja schaudervollen Begebenheiten nach ihrer Vollbringung nicht erkalten zu lassen, und schnell einen Quell des dramatischen freylich vorher mit aller Sorgfalt gegrabenen, unterirdischen Stromes aufzuthun, und das Gemüth zu erfrischen durch kräftige That und Wechsel der zu einem schönen Ganzen bunt verwebten verschiedenen Gestalten und Zufälle des Lebens.

Diess ist der Scheidepunct wo so oft das Trauerspiel zum traurigen Spiel wird. Auch sind hier die unsichtbaren Fäden, deren Kopf in den ersten Auftritten schon vergraben seyn muss, und welche dann wie *ungerufene,* aber nicht *unerwartete* Geister plötzlich hervortreten von höchster Wirkung.

Gefährlich und von bösen Folgen kann die armselige Tendenz mancher heutigen Kritiker seyn, welche immer das alltägliche Geschrey erheben: das ewige Sterben sind wir einmahl satt! denn alsdann soll man lieber die Tragödie abschaffen, weil der Tod beynahe immer durch das Schicksal hineingeflochten seyn wird. Anzurathen wäre solchen die Geburt der Kinder auf dem Theater einzuführen.

Was soll auf diesem Erdenrunde neues ersonnen werden, das in dem aus einem ganzen Leben herausgenommenen kleinern Zirkel eines Drama's nachzubilden wäre, und das nicht unsere Vor- und Mitwelt schon erfahren hätte? Natürlich werden Gefühle und Thaten andere Schatten und Lichter an sich tragen im ewigen Wechsel der Zeiten, aber das ewig nothwendige der grossen Verhältnisse in welche Leben, Zeit und Raum gespannt sind, wird unveränderlich bleiben. Desshalb sind tausend Vorwürfe der heutigen Zeit gegen manches tragische Dichterwerk unstatthaft, weil es sogar ein Erforderniss ist, dass die That schon da gewesen, nähmlich in der Geschichte, dem grossen Welttheater, von wo aus erst unser Recht, sie bildlich wieder zu erschaffen, begründet ist.

Es ist dem Meister leicht ein gutes Opernbuch zu erschaffen für die, welche alle Erfordernisse zu würdigen wissen, aber für den ewig wechselnden, und stets sich neu gestaltenden Haufen der grossen Theaterwelt bleibt es ein schweres und undankbares Unternehmen.

F. A. Kanne.

Bemerkungen.

Auch folgende Gedanken können in musikalischer Hinsicht gelten. „Die Leute (der grosse Haufe) suchen das, was sie Witz nennen, bey allen Gegenständen und an allen Orten, und bedenken nicht, dass die Natur die Wahrheit so sehr liebt, dass sie schwerlich immer Zierrathen verträgt. Witzige Einfälle sind der Natur, was die Schminke der Schön-

heit ist; sie ist nicht nur unnöthig, sondern verdirbt das, was sie verbessern soll. Es gibt eine gewisse Majestät in der Simplicität, die weit über alles Gesuchte des Witzes geht. Daher haben die Kunstrichter den Witz von der erhabensten, wie von der niedrigsten Poesie ausgeschlossen, und verbiethen ihn nicht weniger dem Helden-, als dem Hirtengedicht." — Gibt es nicht so auch Musikgattungen z. B. vom naiven oder feyerlichen und ernstem Charakter, wo Spiele des Witzes, künstliche Verzierungen, auffallende Modulationen, gehäufte chromatische Gänge, kleinliche Tonmahlereyen u. d. gl übel angebracht sind, wo hingegen die grösste Einfalt die sicherste und beste Wirkung thut?

Schön und treffend sagt *Schleyermacher* in seinen Reden über die Religion: „Die Muse der Harmonie, deren vertrautes Verhältniss zur Religion noch fast zu den Mysterien gehört, hat von jeher die prächtigsten und vollendetsten Werke ihrer geweihtesten Schüler dieser auf ihren Altären dargebracht. In heiligen Hymnen und Chören, denen die Worte der Dichter nur lose und luftig anhangen, wird ausgehaucht, was die bestimmte Rede nicht mehr fassen kann, und so unterstützen sich und wechseln die Töne des Gedankens und der Empfindung, bis Alles gesättigt ist, und voll des Heiligen und Unendlichen."

Literarische Anzeigen.

1. *Capriccio pour le Violon av. accomp. de Violon, Viola et Violoncelle, Oeuv. 52. Prix 20 ggr. oder 1 fl. 15. kr. C. M. und*
2. *Trois Quatuors p. 2 Violons, Viola et Violoncello, Oeuv. 53. Nr. 1. 2. 3. Prix, à 1 rthlr. 8 gr. oder à 2 fl. C. M.*
beyde componirt von Andr. Romberg — und beyde im Verlage des Bureau de Musique, von C. F. Peters in Leipzig).*

Dass der Verfasser für das Instrument, welches er als Virtuose behandelt, auch meisterlich zu schreiben verstehe, ist ein längst anerkanntes Axiom. Nro. 1. liefert neuerdings Belege dafür. Durch eine glückliche Mischung des Ernsten und Schäckernden, durch einen vergnügenden Wechsel der Tonarten — der Anfang ist D-moll, der Schluss D dur, und inzwischen wird A-moll, F-dur, C-dur, A-dur berührt — durch eine grosse Mannigfaltigkeit von Passagen, Doppelgängen, Stricharten u. s. w. wird über das Ganze ein eigenthümlicher Reitz verbreitet, der bey einem exacten Vortrag ganz gewiss auch befriedigend auf den Zuhörer wirken muss.

Die 3 Quartetten — in G, Fis minor, und Es — sind in einem grossen Style entworfen, und durchgearbeitet; alles ist, wie man zu sagen pflegt, recht ernstlich gemeint; doch fehlt es auch nicht an launigen Sätzen, in welche Cathegorie vorzüglich die Menuetto's gehören, unter denen jener des ersten Quatuors ein recht artiger zweystimmiger um einen Tact später eintretender Canon in der Octave, und dessen 2. Trio künstlich *al rovescio* zwischen Unter- und Oberstimme geführt ist. Die Prinzipalstimme fordert einen tüchtigen, gewandten und sichern Solospieler; ihr untergeordnet sind die Übrigen, die mit ihr, Hand in Hand, sie umschlingend, als treue Lebensgefährten wandeln sollen.

*) Diese Musikwerke sind auch in Wien bey den Musikalienhändlern S. A. Steiner und Comp. stets zu haben.

Variations sur un theme hongrois p. l. Flûte avec ac. de Violon, Viola et Vcll., comp. et ded. a Mons. Maurice Seelinger, par R. Dressler. Oeuv. 44. a Leipsic, chez Breitkopf et Härtl.

Die Variationen sind ganz in dem bekannten *Genre* des für die *Flöte* verdienstvollen Componisten, sprechen dieses Virtuosen besondere Vorzüge abermahls rein aus, und fordern den sichersten, delicatesten Spieler, der sich nicht bloss in alltäglichen Concert-Passagen amusirt, oder bey öffentlichen Productionen sich mit solchen auszuzeichnen strebt. Der weiche Charakter der Tonart A-moll, der schon dem in Mittel-Tönen nach einer kurzen Introduction beginnenden Thema den zartesten Vortrag auflegt, ist in den Veränderungen, dem Instrumente individuel unter sinniger Begleitung durchgehends gut erhalten; die nöthige Bezeichnung sichern den, in besondere Präcision fordernden Stellen, richtigen Ausdruck und Vortrag. Die *dritte Variation*, und das *Allegro scherzo*, beyde in A-dur, geben dem Ganzen eine liebliche Abwechslung, einen glänzenden Schluss.

Wien, bey S. A. Steiner und Comp., Musikhändler.
Gedruckt bey Anton Strauss.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG,
mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat.

Den 4ten September Nro. 71. 1819.

Andeutungen über *Kunst, Dilettantism und Kritik.*

(Fortsetzung.)

Die Kunstschwätzer.

Gutes in Künsten verlangt ihr! seyd ihr denn würdig des Guten,
Das nur der ewige Krieg gegen euch selber erzeugt?
Schiller.

Jedes Zeitalter hat seine Puppen, seine Hoffnungen, sein Streben, seine Lieblingslectüre, uns Menschenkindern in den verschiedenen Entwickelungs-Perioden ganz ähnlich. Vor zwey Decennien erwachte durch des königlichen *Göthe* unsterblichen Meister geweckt, durch *Schlegel*, *Novalis* und *Tiek* gross gezogen, die Liebe zur wahren Kunst, und Lieder voll poetischer Poesie, nicht die reimende Philisterey ärmlicher Afterdichter hörte man überall erschallen. Damahls strahlte Deutschlands Athen, *Weimar*, noch im vollen Glanze und beschenkte Teutonia mit Gesängen ihrer würdig; *Göthes* Heldenkraft stand, *Schiller* ihm zur Seite und wie ein heller Stern flammte im Hintergrunde das Ziel aller Wünsche, des Vaterlandes Wiedergeburt. Da war Wilhelm Meister das Buch, was verstanden oder nicht verstanden, in jedem Bücherschranke stehen, jede Toilette zieren, durch jeden geweihten oder ungeweihten Mund besprochen werden musste. Doch die Zeit eilt unaufhaltsam, aus Kindern werden Jünglinge, aus Jünglingen Männer, aus diesen Greise, oft Kinder wieder und wir erleben es sogar jetzt, dass die Jünglinge gar nicht zu Männern, zu Greisen, sondern geradezu wieder kindisch und schwach werden. Auch die Kunst schmiegte sich diesen Metamorphosen an. Ihre Heroen, begierig das Volk, den Tross, zu sich hinauf zu ziehen, begannen ihren Werken erläuternde Vorreden vorzusetzen und erklärten in diesen Diminutiv-Ästhetiken, wie sie eigentlich aufgefasst und verstanden werden wollten; wir Deutsche, ein, wie wir stets bewiesen, mehr die Theorie als die Praxis liebendes Volk, warfen uns mit Begierde auf diese neue Idee, das sclavische Vieh der Commentatoren wuchs in den Ställen der Kritik, den Hafer berühmter Dichter, das Heu philosophischer Schönheitsideen, das Stroh der Schöngeister und Journalisten käuend und wiederkäuend; es entstanden Werke, nicht als freyes Spiel der Phantasie, als äusserer Abglanz eines tiefen Gemüthes, sondern als Beyspiel, um das *Facit* einer neuen Regel zu beweisen und dem goldenen Zeitalter, was die Treibhausgluth vaterländischer Genies fast ohne Fürstengnade, ohne Unterstützung, männlich, kräftig aus sich selbst erschaffen und zum Staunen der Welt schnell hochstämmig getrieben hatte, folgte nach sehr kurzem Zwischenraume das Eiserne. Das einzelne Gute, was noch hier und da aus der Feder eines der alternden Helden der Dichtkunst floss und das noch sparsamere, was junge Talente, durch etwas voreilige Celebrität in unsern Tagen rasch emporgeschossen, aber auch fast im Entstehen verkrüppelt, der Lesewelt schenkten, ward nun für letztere zu wenig. Sowohl Schriftsteller als Leser warfen sich also auf die Schätze alter Kunst, die bestaubt und von der Zeit angefressen, in alten Schränken dahinmoderten; aus ihnen sollte frische Nahrung der sinkenden Begeisterung, neue Kraft der dahinsterbenden, in sich selbst eigentlich versinkenden Poesie und besonders bessere Säfte der entarteten Nachkommenschaft *Hermann's* werden. Aber die Kunst ward durch diess Bestreben wenig oder gar nicht erquickt, die Begeisterung währte nur Augenblicke, die bessern Säfte hielten nur auf kurze Zeit die gefährliche Asthenie des siechen Körpers auf, und nun kämpfen wie zuvor Nebel mit Lichtstreifen, Wolken mit dem blassen Sternenlichte, der Thau liegt kalt auf Wiesen und Flur und die Welt, gleich dem aus tiefem, langem Schlafe

erwachten, seiner selbst kaum bewussten Kranken, sinnt, in Träumen noch halb befangen, ob diese Erscheinungen den nahenden Tag und Sonnenglanz weissagen, oder ob sie nächtliche Kälte und Finsterniss verkünden.

Indessen ist *Göthes Meister* andern Werken gewichen. Das Licht der Bildung mannigfaltig gebrochen und sich immer mehr in dunkeln Abstufungen von seinem glänzend weissen Urquelle entfernend, hat sich allgemeiner verbreitet, die Masse der Kenntnisse und Begriffe, ohne sich eben zu vermehren, hat sich ausgedehnt und ist daher, wie es eben auch den Körpern zu gehen pflegt, flacher, leichter überall geworden, so dass der schülerhaften Halbwisser Legionen sind, während die Zahl der Meister mit jedem Tage abnimmt. In dieser Periode, wo nun jeder etwas weiss und seine kleine Waare gern zu Markte trägt, wo jeder mitsprechen und doch nicht albern erscheinen, jeder urtheilen und gelten, und doch nicht viel Mühe anwenden will, sprach sich das, zwar schon früher, aber nie in diesem Masse gefühlte, gebietherische Bedürfniss eines Werkes aus, was bey seinem Erscheinen seiner Nützlichkeit wegen fast alle andern Lectüren verdrängen musste, dieses Werk war — das *Conversations-Lexicon* in der neuen Bearbeitung.

Man kann mit Fug und Recht, was Kunst und besonders Kunstschwätzerey betrifft, unser Zeitalter, das Zeitalter des Conversations-Lexicon nennen und, Dank sey es dem herrschenden etwas renommistischen Tone, viele der Aufgeklärtern unter uns sind nichts als wandernde Conversationslexica, die, wird ein Wort ausgesprochen, mit Definitionen und Ansichten dienstfertig herbeyeilen und einem Schwärmer im Feuerwerke gleich, so lang kreisen, bis ihre kleine Pulverladung verpufft ist. Nie war, wie jetzt, ein sogenannter ästhetischer Anstrich und ein immer promptes Urtheil in allen Classen der Gesellschaft allgemeiner. Das schlichteste Bürgermädchen besucht keine Vorstellung im Theater, bloss um sich zu ergetzen, wie es denn wohl erst vor einigen Jahren geschah; es muss der Abend am folgenden Tage mit der Muhme, der Gevatterinn oder dem Herzgeliebten besprochen werden, wobey ein Austausch abgeschmackter Meinungen Statt findet, und wehe dem guten harmlosen Geschöpfe, was bloss in stiller Frömmigkeit, mit inniger Liebe das Nächste umfasst und beglückt, ist sie keine Kunstschwätzerinn, bekümmert sie sich um Dicht- Ton- und Schauspielkunst nicht; man nennt sie albern und findet sie höchst langweilig. Das Geschlecht der Kunstschwätzer gleicht dem der Fliegen. Wie dieses lästige Insekt vermehren sie sich ins Unendliche, summen und brummen überall und lassen Spuren ihres eckelhaften Daseyns zurück; unfähig die Spitzen hoher Thürme zu erreichen, weilen sie am liebsten im Staube, saugen Unrath und wecken sie auch je zuweilen, wie Göthe seine Musageten, ein Talent zur Thätigkeit, so rauben sie weit öfter dem selten begabten Jünger der Kunst die nöthige Erhohlung und wohl dem, der sie verachtet und aus seiner Verachtung ein Netz webt, um ihrer Zudringlichkeit zu entgehen.

Unter allen schönen Künsten ist die Musik, ihrer innigen Verwandtschaft mit dem innersten Menschen wegen, die dem Urtheile der Menge am meisten ausgesetzte und, man könnte sagen, auch die menschlichste, denn sie entfesselt alle, selbst die geheimsten Gefühle, gibt Worte jedem Wohl und Weh des Herzens, und, Schwester der ahndungsreichen, hehren Religion, trägt sie die Seele hinan zu höhern Welten. Aber eben weil sie die menschlichste der Künste ist, unterliegt sie vielleicht am wenigsten dem Besprechen und Bekritteln der Menge, denn wieviel gibt es wohl wirkliche Menschen in der Bevölkerung des Landes, sey es nun, dass man bloss die Eingebornen zählt oder nach Vorschrift auch die Eingewanderten aus andern conscribirten und unconscribirten Provinzen, dann aus fremden Ländern dazu schlägt? die *Menschen* sind überall sparsam ausgesäet, vielleicht fällt nicht einer auf die Quadratmeile und doch stehen so viele Schreyer auf den Plätzen, den Gässen, in Zimmern und Hörsälen und rufen: Hört mich, ich richte im Nahmen der Menschheit und spreche einen vollgültigen Spruch, von der Natur und der Kunst bestätigt!

Über Werke der plastischen Kunst, über die Leistungen eines Mahlers, selbst über das Verdienst des Dichters, wenn sein Werk ein anderes als ein dramatisches ist, lässt man so ziemlich nur die Kunstverständigen reden; von Musik, selbst von ihrer ernstesten Gattung, der dem Gottesdienste geweihten, glaubt jeder sich zu sprechen befugt. Jeder behauptet über Originalität, über das Anschmiegen der Töne an die Worte, über das Auffassen, den Sinn des Ganzen, selbst über Instrumentirung und das innere Wesen, gleichsam die Bestandtheile der Kunst, als Richter aufgestellt zu

seyn. Diese Blätter werden, ich weiss es, die Sache nicht anders machen, tausend besser gedachte und in reinerm Style geschriebene thäten es auch nicht, indessen kann ich nicht umhin darüber einiges hier aufzuzeichnen und werde, scheint mir, mit leichter Mühe weisen können, dass zum Amte eines musikalischen Richters zwar leider durch Interesse und andere Rücksichten viele berufen sind oder sich berufen glauben, die Zahl der Erwählten jedoch nur äusserst klein ist.

Ein seinem Geschäfte gewachsener Kritiker im Felde der Tonkunst, bedarf so vieler Eigenschaften, dass es zum Belege meiner Behauptung fast genügen wird, dieselben aufzuzeichnen. Vor allem soll er ein tiefes, wahrhaft poetisches Gemüth haben, was von keiner Regel verschrumpft und einseitig gemacht, durch der Töne himmlischen Reitz aufschwillt, dessen Gefühle, wie der Sand in *Chladni's* Klangfiguren, durch Schall ahndungsreich bewegt, bald gewaltig, bald leise erschüttert werden können, dessen Auge in schönen Momenten feucht wird, dem bey einem Meisterwerke *Mozarts* oder *Beethovens* Wollustschauer kalt über den Rücken rieselt. Was bringt nun der Recensent, was bringen fast alle Zuhörer in den Concertsaal, in das Theaterhaus, in den Tempel des Herrn, wenn Loblieder dort erschallen, mit? viel, wenn sie mit aufrichtiger Aufmerksamkeit gerüstet erscheinen, viel, wenn sie nicht urtheilen, bevor sie hörten; von tieferer Einsicht im Kunstfache, von reiner Auffassung des Ganzen, kann ohnediess fast nie die Rede seyn. Das Gewöhnlichste ist, wie auch das Leichteste, dass man die Originalität eines Werkes bestreitet. Der Gedanke ist nicht neu, das habe ich schon irgendwo gehört, ruft fast jeder Mund, sobald nicht allsogleich die ersten Accorde durch Geräusch imponiren oder durch Sonderbarkeit in Erstaunen setzen und keiner bedenkt, dass bey der Menge des schon Geschriebenen und schon Gehörten die Gedanken selbst kaum mehr neu seyn können, sondern durch Zusammenstellung und Harmonie erst neu gemacht werden müssen. Daher auch die geringe Anzahl der wahrhaft originellen Tonsetzer, daher der Umstand, dass viele selbst der berühmtern höchstens eine oder zwey auf eigenem Boden gewachsene Früchte dargebothen, in den übrigen sich und andere wiederhohlt haben. Ganz Unrecht hat indessen die Menge nicht. Zusammen stellen, durch Harmonie aufputzen, durch Instrumentirung interessant machen, die Musik den Worten bey einem Gesangstücke anpassen, vermag das *Talent* auch; das *Genie* erfindet und geht seinen eigenen Weg, Originalität ist sein Stempel und allerdings gilt ein von der Urkraft gesponnener Goldfaden mehr, als ein grosses vom Talente verfertigtes Gewebe.

(Die Fortsetzung folgt.)

Concert.

Am 30. August gaben Mad. *Feron* und Herr *Pucitta* im grossen Redouten-Saale eine musikalische Akademie. Dieser Sängerinn war ein ehrenvoller Ruf aus Deutschlands grössern Städten vorausgeeilt und günstige Urtheile über sie gesprochen worden; besonders rühmte man ihre Kunstfertigkeit in Sprüngen und chromatischen Läufen, ihre umfangreiche Stimme, ihre ausgezeichnete Methode. Dagegen tadelte man allgemein die Compositionen des sie begleitenden Capellmeisters Herrn *Pucitta*. Ref. hörte hier Mad. *Feron* in vier Piecen, sämmtlich von der Erfindung des obgenannten Tonsetzers. Die erste, eine *Cavatine* aus der Oper: die Jagd Heinrich des IV., gab der Sängerinn Gelegenheit sich in schwierigen Staccato's und Läufen zu produciren, was sie zur Zufriedenheit des anwesenden glänzenden, im grossen Saale aber eben nicht zahlreich scheinenden Publicums that. Die zweyte, eine Scene und Arie aus *Pucitta's* Oper: die Fürstinn auf dem Lande, soll für Mad. *Catalani* geschrieben seyn; doch thut der Nahme nichts zur Sache; diese Scene eben so wie die nachfolgende Arie: *Come quest' anima* sind Producte, in denen die Künstlerinn keine Gelegenheit finden konnte sich auszuzeichnen und wo sie von unserm gastfreyen Publicum nur ein *Succès d'estime* erhielt. Den Beschluss dieses Gesangtages (denn *tremante nel petto* konnte als Morgen-, *Alma superba, trema* sammt Gefährten als Mittag- und folgendes als Abendlied angesehen werden) machte das Tyrolerlied mit Variationen, wo sich die Künstlerinn rauschenden Beyfall errang und was sie auch wiederhohlen musste. Diese Composition besteht nebst den gewöhnlichen Instrumental Zwischensätzen aus dem von der Sängerinn artig vorgetragenen Thema, einer ersten Variation, wo sie uns durch ein Staccato von zwölf Tönen und einen immer mit bewunderungswürdiger Richtigkeit gemachtem Sprunge vom dreygestrichenen *E* bis zum tiefen *Cis* also,

mehr als zwey Octaven in Erstaunen setzte, einer zweyten, wo sie bewies, dass sie des Trillers nicht ganz mächtig sey und die chromatischen Läufe, statt sie perlend vorzutragen, etwas verwischte, einer dritten in *Moll*, wo die Unbedeutenheit der Composition dem Gesange schadete und einem Coda, wo die Künstlerinn im Staccato das hohe *Fis* erreichte. Übrigens macht die Bassposaune eine ganz heterogene, doch nicht eben die beste Wirkung dabey. Sollte sie vielleicht dazu dienen, das niedliche Lied zum Bravourgesange zu stempeln? — Mad. *Feron*, die sich erste Sängerinn der italienischen Oper in Paris nennt, ist nach allem diesen eine sehr ausgezeichnete Sängerinn, deren Stimme einen Umfang von dritthalb Octaven bis zum dreyfach gestrichenen *G* hat; sie besitzt im Staccato und in den Sprüngen eine erstaunenswerthe Fertigkeit und Präcision, auch sind ihre Töne fast durchaus angenehm und gleich. Diess die Sonnen- nun zur Schattenseite. Die Künstlerinn lässt öfter hohle Töne vernehmen, wagt manches, was nicht ganz gelingt, und, was die Hauptsache ist, ihr Gesang, trotz einer geregelten, Schnörkeln verschmähenden Methode, der Seele entbehrend dringt nicht zum Herzen, was doch jede Menschenstimme soll. Passagen, blosse Passagen führt ein mittelmässiger Instrumentalist auf seinem Instrumente doch immer besser aus, als der grösste Sänger mit dem Seinigen. Über den Tonsatz des Herrn *Pucitta* wollen wir den ausländischen Blättern eben nicht widersprechen. Die übrigen Stücke, welche wir in diesem Concerte zu hören bekamen, waren eine kräftige, gut durchgeführte, im edeln Style gehaltene Ouverture von Herrn Capellmeister *Gyrowetz* zu den Templern auf Cypern geschrieben, die sehr beyfällig aufgenommen wurde. Eine nachfolgende Ouverture von *B. Romberg*, ging fast unbemerkt vorüber. Herr *Friedrich Wranitzky* trug ein Adagio und Rondeau für das Violoncell gefällig vor; eben so Herr *Krähmer* ein Adagio und Variationen für die Oboe.

Wiener-Bühnen.

Theater an der Wien.

Den 28. August zum ersten Mahle: *Margarethe* Operette aus dem Französischen mit Musik von *Eduard Freyherrn von Lannoy.*

Der Inhalt des Stückes ist in andern Blättern bereits erzählt. Der Tonsetzer, bisher bloss durch die Aufführung einiger seiner Ouverturen bekannt, trat in Wien das erste Mahl als Opern-Componist auf. Schon die Ouverture, deren ernste Haltung uns auf den Inhalt des Stückes zweckmässig vorbereitete, zeigte den denkenden Künstler, dem es nicht bloss um den Ohrenkitzel, sondern auch um Übereinstimmung der Musik mit dem Texte zu thun ist. Sie erhielt grossen Beyfall, obschon weder ein *Crescendo* noch ein *Walzer* darin vorkömmt.

Originelle Ideen, bald lieblich, bald ernst und düster, wie es die jedesmahlige Situation mit sich bringt, nebst einem richtigen Tonsatze zeichnen das Werk aus. Der dreystimmige Canon, (*B-dur*) das Sextett (*G-dur*) das Gebeth des *Don Raymund* (*F-dur*) und der Schlusschor sind vorzüglich gelungen, und das erste Quartett von ergreifender Wirkung. Ungeachtet der fehlerhaften Anlage und der Getheiltheit der Handlung ging dennoch keines der Musikstücke verloren, jedes wurde gehörig gewürdigt, und die Oper erhielt am Schlusse rauschenden Beyfall. Der Tonsetzer hat sich als Mann von Talent und Studium beurkundet, und wir sehen mit Vergnügen einem grösseren Werke desselben entgegen.

Die Aufführung geschah durch die besten Mitglieder dieser Bühne, als: die Herren *Jäger*, *Seipelt* etc., dann die Damen *Vio*, *Kainz*, *Vogel* etc. Sie haben sämmtlich den Erwartungen, welche man von ihnen hegte, und hegen konnte, nicht widersprochen. *S.*

Bemerkungen.

Wie kommt es, dass die sonst so beliebten *Dittersdorfischen* Opern fast gar nicht mehr auf die Bühne kommen, und, während man immer von *Chaperon rouge* eines neuen Componisten hört und liest, des, *rothen Käppchens* von *Dittersdorf* gar keine Erwähnung geschieht? Mit besonderm Vergnügen erinnere ich mich noch seiner Oper: *der Betrug durch Aberglauben*, welche mir noch interessanter war, als sein *Doctor und Apotheker.* Auch seine *charakteristischen Symfonien* scheinen vergessen. Aber selbst ein und die andere von *Jos. Haydn's* älteren grossen Synfonien, an die ich noch mit seltenem Gefühl zurück denke, kommt nicht mehr zum Vorschein. Dahin gehört eine, ich glaube in *D-moll*, und seine Abschieds-Symfonie.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG,

mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat.

Den 8ten September Nro. 72. 1819.

Bemerkungen über die Vortheile

welche die Werke der verschiedenen schönen Künste ihren Meistern gewähren.

Die Geschichtforscher sind beynah durchgängig der Meinung, dass von allen schönen Künsten die Musik unter die Ältesten gehöre. Die Tanzkunst, welche ohne ihre Hand nicht wandeln kann, mag vielleicht ihre Zwillingsschwester seyn. Die Dichtkunst, scheint ihr auf dem Fusse zu folgen, denn lange vor Homer lassen sich die Traditionen der ersten Menschengeschlechter in mancher Hinsicht als Gedichte annehmen. Nach ihr folgt gewiss die Bildhauer- und Schneidekunst, wie auch die Mahlerey.

Sonderbar ist es daher, dass die Musik bey ihrem hohen Alter, weder einen Meister noch ein Werk des Alterthums vorzeigen kann; auch würde die Musik der Babylonier, Egyptier und Griechen, weder von unserm Ohre noch von unserm Gefühle anerkannt werden. Erst in das Mittelalter, wo sie sich in den Kirchen von Rom, Neapel, Venedig, zu bilden anfing, reicht unsere Kenntniss derselben, und auch diese Musik will uns nicht recht behagen. Die ersten classischen Meister die wir Deutsche aufzeigen können, sind Kinder des abgewichenen Jahrhunderts, nähmlich die Bache, Gluck, Graun, Händel, Hasse.

Bildhauer, Mahler und Dichter, finden unerschöpfliche Quellen der Nachahmung, oder vielmehr des Studiums, in den schönsten Jahrhunderten der Kunst; es stellen sich ihnen darin nicht bloss die Regeln, sondern vielmehr das Leben, die Philosophie der Kunst dar. Ein gleiches gilt auch von der Dichtkunst und Beredsamkeit.

Die Tonsetzer hingegen, finden von dem Berliner Kirnberger an, bis zu unserm Albrechtsberger, nichts als steife, berechnete Regeln des harmonischen Satzes, über welchen oft die Ästhetik und Philosophie der Kunst übersehen wird; was auch sehr natürlich ist; während der Bildhauer und Mahler die Antiken vor sich hat, und ihm die römisch-venetianisch lombardische, flamändische etc. Schule zu Gebothe stehet, muss der Tonkünstler alles aus sich schöpfen, seinen eigenen Geist zu Markte tragen; daher entstehet aber auch eine solche Verschiedenheit, wie in keiner andern Kunst aufgezeigt werden kann, da an die vielfache Individualität des Kunstsinnes, sich die verschiedenartige Ausbildung des Geschmackes der Künstler anschliesst; überdiess kennt der Tonsetzer ausser der Harmonielehre kein vorgeschriebenes Joch, und ist also von allen Freykünstlern der Freyeste.

Die Tanzkunst ist, ausser im Ballet, wofür Noverre geschrieben hat, so zu sagen herrn- und meisterlos, in jedem Lande verschieden, wirft sich dem Bauer wie dem Fürsten in den Arm, und zahlt ihren eigenen Schweiss, der bey andern Künstlern belohnt wird.

Die Kunstwerke der Mahler und Bildhauer werden in Sälen und Cabineten eingesperrt, von einer kleinen Kennerzahl bewundert, von Halbkennern wird die Bewunderung nachgebethet, und dem Meister bleibt, ausser der ersten Belohnung, nichts übrig, als ein eingeschränkter Künstlerruf, von welchem das grosse Publicum keine Kenntniss erhält.

Der Tonsetzer hat zum Vortheile, dass die Kinder seines Fleisses zum Weben und Wirken hinaus in die weite Welt gehen, dass sie jedem hörenden Ohre angehören, dass sie nach Massgabe ihres ästhetischen Werthes in allen Winkeln der Erde Vergnügen, Rührung und andre Seeleneigenschaften erwecken, dass sie den Nahmen ihrer Schöpfer überall laut predigen, dass auch viele Kunstjünger Verdienst und Ruhm dadurch erlangen, dass der Meister sein Original in Händen behält, sich so oft er will selbst daran ergetzen kann, dass es in seiner Macht stehet es an mehrere Orte zu verkaufen, es gegen ein beliebiges Honorar in Verlag zu geben.

oder auf eigne Rechnung in den Stich zu setzen und immerwährend Nutzen davon zu schöpfen. Kommt der Tonsetzer auf Reisen in eine Stadt wo ein gutes Orchester bestehet, beeifert man sich ihn mit einem seiner vornehmsten Werke zu bewillkommen, wie das unserm Haydn oft geschah. Wer wollte aber, käme Canova hierher, ihn mit der schönen Gruppe vom Grabmahle der Erzherzoginn Christina begrüssen? Freylich klagte Mozart oft, dass man überall wo er hinkäme, ihn mit seinen Kindern zu beehren suchte, die ihm manchmahl so zerfetzt und verunstaltet entgegen kämen, dass er nicht selten in Versuchung gerathen sey sie zu verläugnen, hätte er nicht den guten Willen achten müssen.

Indessen muss man das bekennen, dass die Tonkunst nicht gänzlich von Mustern entblösst ist; allein wer wollte die Meister und Werke anführen die als solche zu betrachten wären, ohne sich einem *Auto da Fé* auszusetzen, obgleich man stets mehrere solcher Werke auf Mozarts Clavier liegen sah. Auch Schulen würden nicht fehlen, wollte man sie nur anerkennen, nähmlich die Italienische, die Deutsche und die Französische, jede hat ihren National- und Sprachcharakter, nur gehört Aufrichtigkeit und Duldungsgeist dazu es einzusehen. Wenn man den Gesang als erstes Princip der Tonkunst annimmt, weil er am deutlichsten zum Herzen spricht, die Seelengefühle am meisten erregt, so ist die italienische Schule gewiss die Erste; schon ihre in Sylben und klaren Selbstlautern, in bestimmten Accenten sanft fliessende Sprache führt sie zum melodiösen, leicht fliessenden Gesange, welcher ganz natürlich durch Übersetzung, in die kernigte deutsche Sprache, sehr verliert, denn selbst der geschickteste Übersetzer vermag ihr nicht die ursprüngliche Lindigkeit zu geben, auch nicht immer den richtigen Selbstlauter und Accent auf die gehörige Note zu setzen. Der italienische Gesang wird allzeit richtig auf die Worte passen — aber — auch auf den Sinn? auf den Ausdruck? — Nein, oder äusserst selten, diess liegt aber nicht im Gesang an sich selbst, sondern am Mangel der Ästhetik, der Philosophie desselben; wie würde man sonst einen Kriegsmann der eine grosse That vor hat, oder einen Helden der siegreich vom Schlachtfeld kommt, schmachtend winseln und girren hören wie die zärtlichste Dulcinea um ihren scheidenden Seladon? Herrschten noch die alten Römer in Geist und Sprache bey dieser Nation, so würde der Gesang mehr Energie haben, auch würde kein *Crescentini* als Held auftreten.

Auch die französische Schule wird immer ihrer Sprache und ihrem National-Charakter treu bleiben, und ihren Gretry nicht vergessen; was man auch versuchen mag, man wird nie eine Radicalveränderung hinein bringen, der Franzose wird seine Lieder und Romanzen schwer vermissen; ein Zwittercharakter aber, wird und kann sich nicht behaupten bey den Franzosen.

Die deutsche Schule hat, wenigstens nach deutschem Geschmack und deutscher Energie den Vorzug, dass sie mit dem Charakter der Sprache und der Philosophie übereinstimmt, ihr Gesang ist declamatorisch wie der Geist der Sprache, auch eben so reich; nur ist zu bedauern dass die heutige Mode so überschwenglich notenreich ist, und dass man den in den schönen Künsten angenommenen Grundsatz ausser Augen lässt, dass das, was mit wenig Aufwand geschiehet, weit höhern Werth hat, als dasjenige, wo viel darauf verwendet wird, und manches unsrer Stücke würde vor dem Richterstuhl des Gefühls einen schweren Kampf zu bestehen haben.

Correspondenz-Nachrichten.

Grätz, den 31. August 1819.

Es finden sich in unseren Tagen Recensenten, die der Meinung sind, sie könnten, da sie über den Werth der Schauspiele und ihre Darstellung Kritiken zu schreiben sich fähig fühlen, auch eben so leicht, ohne selbst Musiker zu seyn, über den Gehalt irgend einer Oper und ihre Production aburtheilen; vielleicht aus dem Grunde, weil Schauspiele und Opern in *einem* Hause gegeben werden. Einen Beweis hiervon liefert der in der Wiener-Mode-Zeitschrift Nro. 100 enthaltene Artikel *Grätz*, die Aufführung der Oper Aschenbrödel betreffend. Dass der Verfasser desselben gar keinen musikalischen Unterricht genoss, bewährt seine Bemerkung über den Umfang der Stimme des Herrn *Cornet*, welcher sich vom *kleinen* (?) bis ins zweygestrichene *C* erstrecken soll. — Der verdienstvollen Sängerinn Dlle. *Stummer* wird der Vorwurf gemacht, ihre Textaussprache sey gänzlich unvernehmlich. Ref. muss dem geradezu widersprechen. Er verstand beynahe jedes Wort, welches sie als Clorinde gesungen. Dass die Aussprache bey den höhern Soprantönen,

nähmlich vom *G* der zweygestrichenen Octave an etwas erschwert wird, ist jedem Gesangkündigen ohnehin bekannt. Ferner wird Dlle. *Stummer* des Distonirens beschuldigt. In der Arie aus *E-moll* (?) im zweyten Acte soll sie um einen *halben* Ton zu hoch gesungen haben. Welches Publicum liesse sich so etwas gefallen? Würde man bey solch beleidigendem Gesange die Arie wohl zu Ende haben singen lassen? Doch der grässliche Vorwurf fällt gänzlich hinweg, wenn wir bedenken, dass das gute Recensentchen um einen halben Ton zu tief gestimmt war, weil es glaubte, die Arie sey in *E-moll* gesetzt, da sie doch, wie allbekannt, in *F-moll* geschrieben ist und auch hier in dieser Tonart vorgetragen wurde. Das Lächerlichste im erwähnten Aufsatze ist, dass nebst der ersten Violine auch der *Violon* sich bemüht habe, die Sängerinn auf die rechte Bahn zu leiten. — Ref. würde es kaum der Mühe werth gefunden haben, diesen Aufsatz, der den Unverstand und die Missgunst an der Stirne trägt, zu widerlegen. Nur in Erwägung, dass nicht jeder Opern-Zuhörer musikalisch ist, und dass es viele Menschen gibt, die nicht gerne selbst urtheilen, sondern jedes fremde Urtheil gewissenhaft nachbethen, vorzüglich wenn es gedruckt ist, fand es Ref. nothwendig, diese Bemerkungen der geschätzten musikalischen Zeitschrift zu übergeben, in deren Gebieth eigentlich die auf Musik Bezug nehmenden Aufsätze gehören.

A. H.

Bemerkungen.

Die Forderung an den Künstler, „erst im *Begränzten treu* und *wahr* zu seyn, um im *Ganzen vollendet* und *schön* zu erscheinen," lässt sich leicht auf musikalische Composition und Execution anwenden. Der junge Componist übet sich erst an kleinen einfachen Tonstücken, denen er in ihrer Art in allen einzelnen Gliedern alle mögliche Vollkommenheit in Absicht der guten melodischen und harmonischen Fortschreitung, des Rhythmus, und der ganzen technischen Form zu geben sucht; er führt ein kleines fassliches Thema treu und fleissig aus, ohne sich Abschweifungen zu erlauben, und feilt jeden Tact, jede Periode mit Strenge und Sorgfalt aus. Denn vom Einzelnen in Verbindung hängt die Vollkommenheit des Ganzen ab. Erst nach der im Kleinen und Einfachen erlangten Sicherheit und Genauigkeit, kann er sich mit wahrscheinlichem Erfolge an das Grosse, Zusammengesetzte und Verwickelte wagen. So kommt auch bey dem Vortrage sehr viel darauf an, die einzelnen Noten und Figuren richtig, deutlich, und mit dem gehörigen Accente anzugeben. Erst muss man im Kleinen und Einzelnen richtig und deutlich spielen, singen, declamiren und componiren, ehe und damit man es im Grossen und Ganzen schön und ausdrucksvoll thun kann.

Wahre Freunde und Freundinnen der Musik werden schwerlich, unter der Begierde nach lauter *neuen* Werken, die älteren ganz zurücklegen und in Vergessenheit kommen lassen, wenn sie nur irgend einen eigenthümlichen Werth hatten. So wie Lichtenberg irgendwo vom Bücherlesen ungefähr sagt, das Buch, das ich nach Jahren wieder lese, lieset nicht derselbe, sondern ein anderer wieder, so kann man auch von musikalischen Werken sagen. Vielleicht entdecken wir nach einem Zeitraume, in welchem unser Geschmack sich mehr ausgebildet hat, oder bey günstigerer Empfänglichkeit, eigene neue Vorzüge und Schönheiten an der Sonate, Arie u. d. gl., die wir jetzt einmahl wiederhohlen, und die damahls nicht so auf uns wirkte oder wohl gar uns kalt und gleichgültig liess; oder es erneuern sich dabey die ehemahligen Freuden. Was damahls nur den Sinn ergetzte oder die Einbildungskraft belebte, erfreut uns jetzt als ein Kunstwerk, das wir mit hellerem Bewusstseyn beurtheilen, und dessen Schönheiten wir nicht bloss fühlen, sondern auch einsehen; und grösser wird die Befriedigung, wenn wir auch die Gründe unsers Wohlgefallens erkennen, und uns berechtigt wissen, das Genie und die Einsicht des Künstlers zu bewundern. Eine Probe des tiefern Gehaltes der Musikwerke wird es seyn, wenn der gebildete Musikfreund von Zeit zu Zeit immer mit neuem Interesse und Vergnügen zu ihnen zurückkehrt, und ihrer nicht überdrüssig wird, ohne dass eben fremde Ideenverbindungen und leidenschaftliche Ansichten darauf Einfluss haben. So behauptet *Grauns* Oratorium *der Tod Jesu*, trotz seines Alters und seiner vielmahligen Wiederhohlung, sich in seinem unvergleichbaren Werth, und seine grossen Schönheiten altern nicht. Ähnlich verhält es sich mit *Händel's Messias.* Bey Claviersachen scheint die Gründlichkeit in der harmonischen Ausarbeitung viel beyzutragen, sie interessant zu erhalten. Die contrapunctisch geschrie-

benen Stücke scheinen Etwas zu haben, was dem Wechsel der Zeit widersteht. Gern kehre ich immer wieder zu *Joh. Seb. Bach* und ähnlichen oder solchen Meistern zurück, die nicht allein dem Ohre mit gefälliger Melodie schmeicheln, sondern in ihre Werke kräftige Harmonie, Charakter und ernsten Gehalt gelegt haben. Aber es gibt auch Zeiten, da die leichtere, einfachere Musik uns mehr anspricht.

C. F. Michaelis.

Literarische Anzeigen.

Der alte Rittersmann. Ballade für Gesang mit Begl. der Guitarre oder Pianoforte, von Gottfried Weber.

Abendröthe von F. de la Motte Fouqué, für eine Singstimme mit Begleitung von Guitarre, Pianoforte oder Harfe von Gottfried Weber. Beyde im Verlage des Bureau de Musique von C. F. Peters in Leipzig.

Zwey empfehlenswerthe Gesänge, deren eigenthümliche Vorzüge ein durchaus edler Gesang, ein tief empfundenes Auffassen des Gedichtes, und eine rhetorisch mangellose Declamation sind, Eigenschaften, die selten vereint gefunden werden, und dennoch unerlässlich sind, wenn das Kunstproduct auf dauerndes Leben Anspruch machen, nicht wie Seifenblasen vergehen soll. Dass auch die Begleitung sinnig zart, die Stimme leitend und unterstützend gehalten sey, braucht wohl kaum erinnert zu werden. — Der Stich ist schön, rein und correct.

Concert p. l. Flûte princ. avec. accomp. de grand Orchestre comp. par C. Eberwein. Leipsic chez Frederic Hofmeister.

Der brave Componist liefert hier ein Concert für die *Flöte* in *Es-dur*, welches, wenn es auch sonst nicht besondere Vorzüge hätte, schon durch diese Tonart bedeutend, für fortschreitende und vollendete Spieler von hohem Interesse seyn muss. Man findet hier reichlichen Stoff zum Studieren, schöne harmonische Sätze, die Concert-Passagen wohl überlegt, gut geordnet, mit Kenntniss durchgeführt, und wenn man sie nicht durchgängig ganz brillant nennen möchte, so dürfte man das einzig und allein auf Rechnung der Tonart schreiben, welche in allen Stellen — willkührliche Änderungen und Erleichterungen müssen unterbleiben — die höchste Präcision gebiethet. Das *zweyte* Stück (Adagio) steht in *G-dur*; es ist nicht schwer, und der Effect — es erhebt sich nur in einer und derselben Stelle zweymahl bis fast zum Schlusse nicht über das $\overset{=}{c}$ ist nur in den Mittel-Tönen berechnet; richtiges Tragen des Tones, gesangvoller Vortrag macht hier eine ungemein schöne Wirkung, kurz, wenn in dieser Composition der eigentliche Concertist — wie gesagt — weniger als in einem andern Concerte, der Tonart wegen, zu glänzen Gelegenheit hat, — der Laye versteht so etwas nicht zu würdigen — so wird gewiss der, welcher sie richtig spielt, auch in jeder andern Aufgabe bestehen können.

Antiquitäten.

Orlandus Lassus, Capellmeister zu München, geb. 1520, wurde vom Kaiser Maximilian II. in den Adelstand erhoben.

Ein Beweis der grossen, allgemeinen Achtung worin er bey den Musikfreunden von ganz Europa stand, ist auch, dass sein Bildniss sehr häufig in Holz geschnitten oder in Kupfer gestochen wurde. Eines davon ist vom Jahre 1593 mit der Überschrift:

„Contrafactur des fürtrefflichen und weitberühmten *Musici Orlando di Lassus.*"

und zur Unterschrift:

„Orland di Lass der trefflich Mann,
Hat in der Musik viel gethan,
Seins gleichen ist noch nie erkandt,
Von Aufang in Europen Landt,
So wird hinförder keiner mehr,
Begnadet werden mit solcher Lehr,
Mit der Geschicklichkeit und Kunst,
Als er von Gott hat gar umbsunst,
Die Musicam hat er geziert,
Kunstreich Muteten componirt,
Das man Gott herrlich preisen thut,
Mit Singen, Posaun, und Orgeln gut,
Darum zu Gottes Lob und Dank,
Lass fröhlich schallen unsern Gsank,
Lass bitten für den alten Mann,
Er wöll uns den noch länger lan,
Damit es Gott und uns zugleich,
Zu mehrern Nutz und Fromm'n gereich."

(Die Fortsetzung folgt.)

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG,
mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat.

Den 11sten September Nro. 73. 1819.

Grund-Linien der Kritik des Gesanges.

Bevor wir die Verdienste von Personen näher betrachten, deren glänzender Erfolg in einer mühevollen Kunst der Gegenstand des Nachforschens und der Meinungen geworden ist, scheint es nöthig, einige der ersten Grundsätze der Kritik, in Beziehung auf den Gesang zu erörtern. Es ist zu bemerken (und diess mag die meisten Misshelligkeiten zwischen Personen von gesundem Urtheile erklären) dass es keinen fest bestimmten Standpunct zur Vergleichung in irgend einem Theile musikalischer Vortrefflichkeit gebe; dass zu verschiedenen Zeiten auch die Fähigkeit, sowohl zu singen, als zu urtheilen, verschieden sey; und dass der Ort, die Gemüthsstimmung, und das Temperament sowohl auf den Beurtheiler als auf den Sänger wirken. Wir haben es bey Würdigung der Tonkünstler zur Grundregel gemacht, dass keine genaue Kenntniss ihre Fähigkeiten anders, als durch eine geduldige, zu verschiedenen Zeiten und an verschiedenen Orten fortgesetzte Beobachtung derselben gewonnen werden könne. Diese Meinung entspringt nicht sowohl aus den Umständen, welche auf die Leistung des Sängers einwirken, als aus jenen, welche das Urtheil des Zuhörers verrücken. „Geschmack", sagt Herr *Dugald Stewart*, ist nicht eine angeborne, sondern eine durch Erfahrung und Beobachtung allmählig ausgebildete Gabe. Sie begreift zwar einen gewissen Grad von Empfindung als Grundlage, aber auch die Übung des Urtheilens in sich, und ist das späte Resultat aufmerksamer Forschung und Vergleichung der von äusseren Gegenständen auf das Gemüth bewirkten angenehmen oder unangenehmen Eindrücke. Diese einfache Erklärung scheint Alles zu umfassen, was über die oft bestrittene Frage des Geschmacks geschrieben worden ist. Daraus dürfte deutlich folgen, dass die Urtheilskraft einer eben so grossen, ja sogar grösseren Veränderung unterliege, als die Vorzüglichkeit der Sänger. Jemehr der Gegenstand der Kritik sich der Vollkommenheit nähert, desto schwerer wird eine richtige Würdigung seines Werthes. Wir wollen desshalb unsere Leser vorläufig auf die Unmöglichkeit aufmerksam machen, Eigenschaften genau durch Worte zu bezeichnen, welche sich so schwer im Begriffe ordnen lassen. Nicht zwey Personen gehen von der nähmlichen ursprünglichen Erkenntniss aus; bey jedem Schritte vorwärts weichen sie von einander ab, und ihr Weg ist sogar geneigt, eine entgegen gesetzte Richtung zu nehmen. Um daher unsere Leser in den Stand zu setzen, uns in unsern Grundsätzen der Beurtheilung folgen zu können, haben wir die Elemente der Singekunst auf folgende Stufenleiter zurück geführt:

1. Die Intonation.
2. Das Auffassen.
3. Der Klang der Stimme.
4. Die Aussprache.
5. Die Wissenschaft.
6. Die Ausführung.

Auf diese einfache Grund-Eintheilung beschränken wir die ganze Ausübung der Kunst, und halten sie zu unseren vorhabenden Auseinandersetzungen für völlig hinreichend. Jede andere, die wir kennen, ist in dieser enthalten. Zum Beyspiel, *Geschmack*, sagen wir, ist das geregelte *Auffassen*; *Verzierung* das vereinte Erzeugniss des *Auffassens* und der *Ausführung*; und *Ausdruck* begreift den ganzen Umfang, die volle Vortrefflichkeit der Kunst, jede intellectuelle Kraft, und jede praktische Grazie. Die geringe Zahl obiger Kunstausdrücke kann durch Unterabtheilungen vermehrt werden; z. B. *der Klang der Stimme* (Ton) ist von mannigfaltiger Art, und diese Arten sind von mannigfaltiger Schönheit. *Kraft* ist eine Gestaltung des Tons. So gibt es auch Verbindungen natürlicher und mechanischer Talente. Nichts desto weniger betrachten wir doch als Elemente der Kunst nur jene, welche wir oben genannt, und

zwar in jener Ordnung, in welcher wir sie aufgestellt haben. Diese sind die *Genera*, alles Übrige sind *species*. Durch gegenwärtigen leichten Umriss suchen wir bloss ein Einverständniss mit unsern Lesern zu bewerkstelligen, und die Grade der Fortschreitung fest zu setzen, auf welche wir uns gemeinschaftlich beziehen können. Für jedes jener Elemente liegt in der Seele des Urtheilenden ein Massstab der Vollkommenheit, der entweder von einem wirklichen, bekannten Vorbilde, oder von der denkbaren Möglichkeit genommen ist. Der würdevolle Ausdruck der *Mara*, die Kraft und Ausführung der *Catalani* oder *Billington*, oder *Harrisons* Ton haben vielleicht die Wage hergeliehen, auf welcher die Gegenstände der Kritik abgewogen werden. Dagegen glaubt man etwa, dass die verschiedenen Vollkommenheiten jener Künstler vereint seyn könnten, und schafft sich so ein Ideal von Schönheit, dass nie zu verwirklichen ist. Die Urtheilskraft wird daher nicht nur durch Kenntnisse und Vorstellungskraft, sondern auch durch eine gewisse Mässigung und Nüchternheit bedingt. Wir müssen richtigen Sinn haben, um zu bestimmen, was geleistet werden *kann*, und ein gutes Gedächtniss, um uns zu erinnern, was geleistet worden *ist*. Eine genaue Kritik fordert genaue Achtsamkeit auf uns selbst eben so sehr, als auf den Gegenstand unserer Bemerkungen. Wir hörten *Mara* mit überraschtem Ohre, und mit aller Frische eines neuen Vergnügens im Morgen der Jugend, in der noch unverminderten Wärme des Enthusiasmus. Unser Urtheil über *Catalani* ward nach einer langen Zwischenzeit gebildet, die in fortwährender Aufmerksamkeit auf ähnliche Kunstgenüsse verflossen ist, und während welcher unser Sinn dafür abgenommen hat, oder doch an diese Eindrücke gewöhnt wurde. Wären diese ausgezeichneten Sängerinnen in umgekehrter Ordnung auf einander gefolgt, unser Urtheil wäre vielleicht, ja gewiss, anders ausgefallen. Wir heben diese Quellen der Uneinigkeit in den Meinungen desshalb heraus, weil sie für all die verschiedenen Zufälligkeiten der Gemüthslage und des Fassungsvermögens. die so leicht die Fähigkeiten beschränken und das Urtheil beirren, ein billiges Gegengewicht darbiethen.

Wir weisen der *Intonation* den ersten Platz in der Reihe der Gesangs-Elemente an, weil sie, obschon dem Profanen und dem Eingeweihten nicht gleich viel bedeutend, dennoch dem ungeübten wie dem geübten Ohre bemerklich ist. Die Genauigkeit unserer Wahrnehmung in dieser Hinsicht bestimmt unsere physische Tauglichkeit und ist unser erster Leiter. Wir haben sogar Professoren gekannt, welche schwer entscheiden konnten, ob ein Ton zu tief oder zu hoch sey, wann die Abweichung sehr gering war; doch wagen wir, zu behaupten, dass für die widrige Wirkung, die aus einer unrichtigen Intonation entsteht, Jedermann empfindlich sey. Von dieser Thatsache geben auf sonderbare Weise diejenigen ein Beyspiel, welche bloss mit Begleitung des Pianoforte zu singen gewohnt sind; ihr Ton ist niemahls so ganz richtig, so völlig wohlklingend, als der von Personen, welche von einem Orchester begleitet zu singen pflegen. Wir sprechen hier nicht von jener Klanglosigkeit der Stimme, welche die ausschliessende Begleitung des Pianoforte meistens veranlasst, sondern von der Leblosigkeit der Intonation, welche aufmerksamen Beobachtern nicht entgeht, und welche, wie uns dünkt, eben so die Geringschätzung, welche Professoren für den Gesang der Kunstliebhaber hegen, als den Mangel eines geregelten Systems der Singübungen beym Beginne ihrer musikalischen Bildung erklärt. Inzwischen dürfen wir nicht vergessen, dass *alle* Sänger, zu Zeiten, in dem Umfange ihrer Intonation hier und da wanken. Das Ohr fehlt nicht so oft, als die Kehle. Die meisten Sänger haben irgend einen Ton, der, wenn ja manchmahl, doch selten richtig klingt, und daher die *falsche Note* genannt wird. Diess sind Kleinigkeiten; die Regel aber steht fest, und wir glauben behaupten zu dürfen, dass nichts der Vollkommenheit des Gesangs so grossen Abbruch thut, als eine unrichtige Intonation.

Das *Auffassen*; worunter wir die Fähigkeit verstehen, sich den vollen Sinn jeder Gesangstelle richtig vorzubilden, und die beste Art ihres Ausdrucks anzuwenden, muss nothwendig den Vorzug vor derjenigen haben, die sich bloss auf die Anordnung des Gesangs beschränkt. Das Auffassen ist zu dem Übrigen, was die Seele zum Körper: es ist jener Theil der Gesangslehre, welchem die Kunst ihre letzte Vollendung eben sowohl als ihre vorzüglichste Wirkung verdankt; jede Verschönerung, die einer Composition werden kann, entspringt daraus. Das Gesangstück kann als der Umriss betrachtet werden, welcher von dem richtigen Auffassen des Sängers Licht und Schatten, Reichthum, Glanz, Grazie und Wirkung erhält.

Die übrigen, der oben angeführten Elemente bedürfen keiner weiteren Erklärung; sie sind durch ihr eigenes Wesen hinlänglich klar.

Auf diese Elemente wollen wir unser Urtheil über den Gesang gründen. Man kann aber stets bemerken, dass verschiedene Sänger jene Eigenschaften in verschiedenem Grade besitzen. Die Intonation des Einen kann vortrefflich seyn, während er in dem declamatorischen Theile seiner Kunst irrt; einem Andern kann es an Kraft fehlen, indess sein Ton von besonderer Schönheit ist. Wir halten es nicht für redlich, einen Sänger anders, als nach der Summe seiner Fähigkeiten, zu beurtheilen; und wenn wir irgend eine Schwäche rügen, soll es immer unbeschadet seiner übrigen Verdienste geschehen. So hoffen wir die Kritik mit dem Selbstgefühle durch die Vermittlung der Treue zu versöhnen.

The quarterly Musical Magazine and Review Vol. 1. pag. 72 — 75.

(*Folgt die Beurtheilung der berühmten Tenorsänger: Harrison, Braham, und Vaughan, dann der Sängerinnen: Mara, Billington und Catalani.*)

Concert.

Am 7. Sept. gab die Sängerinn Mad. *Feron* ihr zweytes Concert im grossen Redouten-Saale und liess sich wie das erste Mahl in vier von Herrn *Pucitta* componirten Stücken hören. Die erste *Cavatine*: aus dem *Medico per Forza* hatte doch ein liebliches Motiv und verschaffte der Künstlerinn Gelegenheit ihre ausgezeichnete Virtuosität an den Tag zu legen. Dasselbe gilt von den Variationen *non ha diletto al cor*, deren Thema im zweyten Theile sonderbare Modulationen enthält, während die *Adagio-Variation* es ihrem Seitenstücke in den Variationen über das Tyrolerlied weit zuvorthut. Mad. *Feron* erhielt in beyden Pieçen lebhaften Beyfall von dem ziemlich zahlreich versammelten Publicum. Das Duett aus der *Vestale* konnte aus seinem Platze in der Oper gerissen und an sich nicht sehr interressant, keine grosse Wirkung machen. Fräul. *Klieber*, welche es mit der Künstlerinn vortrug, erhielt und verdiente Beyfall. Der Schluss machte der Sängerinn Triumph, die Variationen über das Tyroler-Lied, in welchen Mad. *Feron*, wie das erste Mahl jubelnd aufgenommen wurde und selbe wiederhohlen musste. Die Künstlerinn bestätigte durch ihre Leistungen unser erstes Urtheil; nur schien ihre Stimme sonorer und gleicher als das erste Mahl und es misslang ihr nichts. Sie ist allerdings den Matadoren zuzuzählen, Schade, dass sie lieber Bewunderung als Rührung einflössen will und den Bravour- dem Seelengesange vorzieht. Zwey Ouverturen, eine aus *Cherubini's Lodoiska*, die andere aus *Beethoven's Prometheus* eröffneten die beyden Abtheilungen des Concertes. Zwischen den Gesangstücken hörten wir den ersten Satz eines Violinconcertes componirt und gespielt von Herrn *Louis Otter*, Mitglied des k. k. Hofopernorchesters, dann das erste Stück eines Fortepiano-Concertes von *Field*, vorgetragen von Fräul. *Lassnigg*, Schülerinn des Herrn *Carl Czerny*. Herrn *Otter's* Composition ist ein jugendlicher Versuch, ein Aggregat von Schwierigkeiten, denen der Verfasser selbst nicht ganz gewachsen war: es pflegt mehrern angehenden Virtuosen so zu ergehen, dass sie ihre Tonübungen zusammen stellen und dann wähnen einen Concertsatz gemacht zu haben. Der Eifer ist indessen lobenswerth. Das liebliche, in origineller Manier geschriebene Pianoforte-Concert von *Field*, ist weder brillant genug um es mit neuern, noch gehaltvoll genug, um es mit ältern Clavier-Compositionen aufzunehmen, zu dem verhallte der Ton in dem weiten Saale; daher sprach Fräul. *Lassnig's* Fertigkeit weniger an, als sie es verdiente. Das Orchester war tief gestimmt und auch verstimmt; überhaupt schien ein unharmonischer Geist in dasselbe gefahren zu seyn und manchmahl erschracken die an Besseres gewohnten Wände.

Notizen.

Die im Jahre 1813 zu London gestiftete philharmonische Gesellschaft setzte auch diess Jahr ihre Concerte fort. In einem derselben gefiel von einer alten *Haydn*'schen Symphonie insbesondere das Andante so sehr, dass es wiederhohlt werden musste. Vorzüglich gut wurde auch *Mozart's* Symphonie (in *C*), *Cherubini's* Ouverture zum Wasserträger und *Beethovens* Ouverture zum Coriolan ausgeführt. — *Braham* trug die grosse Scene: *Ah perfida, spergiura!* von *Beethoven* vor. — *Beethoven* ist eben so sehr Brahams, wie des englischen Publicums Liebling. Seine colossalen, originellen Erfindungen scheinen dem jetzigen poetischen Zeitgeiste der englischen Nation ganz besonders zuzusagen.

Ein Unstern waltete über die italienische Oper in *Kings-theatre* in der verflossenen Season ob, denn *Rossini's* l'Italiana in Algieri, mit welcher der Season begann, missfiel gänzlich; eben so blieb das Haus bey *Paesiello's*: *Modista Raggiratrice* leer. Endlich wurde *Pärs Camilla* gegeben. Diese Oper, welche neu einstudiert, zischte man völlig aus. Mit Recht fragt man, woher diese Unbill einer Oper, die sich die Gunst ganzer Nationen, und die Auszeichnung der Kenner erwarb? Die Kritiker meinen, der musikalische Geschmack habe sich in London seit mehreren Jahren höchlichst verbessert, und die Kenntnisse in dieser Kunst sich zu sehr vervollkommt, als dass man an einer *Camilla* Behagen finden könnte!! Des Missfallens eigentliche Ursache aber, scheint in der sehr verstümmelten Partitur, in der Hinweglassung der besten Arien, und in der erbärmlichen Ausführung der Chöre zu liegen; die wichtigsten Parthien waren überdiess in den Händen von Sängern des zweyten und dritten Rangs.

Mozart's Zauberflöte, die mit aller erdenklichen Pracht ausgestattet worden, wurde gegen Ende May zum ersten Mahl in London gegeben. Man verspricht der Oper nicht den grossen Beyfall, den andere Mozartsche Musikwerke gefunden haben, indem das englische Publicum dem wunderlichen Sujet keinen Geschmack abgewinnen kann. — Dagegen erhalten sich dieses unsterblichen Meisters *Don Giovanni*, und *Figaro* fortwährend in der öffentlichen Gunst und auf dem Repertoire; so wie den *Handwerks-Componisten* jetzt der Figaro, wie früher Don Juan, reichlichen Stoff zu Divertissements, Variationen, Potpourri's u. d. gl. darbiethet.

Bemerkungen.

Die Compositionen der alten Contrapunctisten, besonders ihre strengen Fugen, worin die Harmonie herrscht, und alle Melodie sich wie auf einen Mittelpunct zusammenzieht, um gleichsam das Viele immer im Einen darzustellen, zeigen die Musik mehr in Verwandtschaft oder Ähnlichkeit mit der Plastik und Baukunst, als mit der Mahlerey und Poesie. Je mehr die Melodie hervortritt, desto mehr nähert sie sich der Poesie. Je mehr die Melodie sich ins Mannigfaltige ausbreitet, und sie die Harmonie sich zugesellt, ohne in ihr zu verschwinden, desto dichterischer und mahlerischer scheint sie zu werden.

Ohne Kenner der Mahlerey und ihrer grössten Meister zu seyn, möchte ich es, nach der Art, wie man diese charakterisirt, doch wagen, folgende Vergleichung zwischen ihnen und grossen Tonkünstlern aufzustellen. Hätte nicht *L. v. Beethoven* auch so viel Anmuth und Lieblichkeit in seinen Werken gezeigt, so könnten wir ihn wegen des tiefen Ernstes und der erhabenen Kraft seines Styls mit *Michel Angelo* vergleichen. Aber er besitzt auch die Grazie eines *Correggio*, welchem in der Musik *Martin*, *Paesiello*, *Schuster*, *Naumann*, *Himmel*, *Pleyel*, *Dussek* und ähnliche verwandt sind, die gleichsam die Anmuth der sinnlichen Seele am liebsten oder glücklichsten darstellten. Höher, reicher und idealischer ward die Kunst mit *Raphael*, wo Göttliches und Menschliches im gebildeten Geiste sich vereinigen. So erschienen *Händel*, *J. Haydn* und *Mozart*, welchen auch *Beethoven* beyzufügen ist, die man zugleich als Meister des Romantischen betrachten kann. Betrachtet man (mit Schelling) *Guido Reni* als den eigentlichen Mahler der Seele, so möchte ich ihm unter andern *Pergolese*, *Cherubini*, *Gluck*, *Reichardt*, *Righini* gegenüber stellen.

Anekdoten.

Ein Claviermeister schalt seinen Schüler, der beym Unterricht vorsetzlich mehrmahlen nach einander fehlte, einen Spitzbuben; „sie sind auch einmahl einer gewesen;" erwiederte der Knabe.

Ein junger schlechter Compositeur wurde gefragt, bey wem er die Composition studiert habe? — Er erwiederte: „studiert habe ich sie eigentlich gar nicht, aber ich bin 3 Jahre bey einem Capellmeister in der Kost gewesen."

Als Tomaschek's grosse Messe zwey nächstfolgende Sonntage in der nähmlichen Kirche producirt wurde, sagte ein sein wollender Musikkenner zum Capellmeister. „Wahrhaftig, sie haben zwey herrliche Messen nach einander gemacht; die erste ist aber viel hübscher, als jene, die ich am letzten Sonntag hörte.

Wien, bey S. A. Steiner und Comp., Musikhändler.
Gedruckt bey Anton Strauss.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG,
mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat.

Den 15ten September Nro. 74. 1819.

Von den provenzalischen Sängern oder Troubadours,

nebst

der tragischen Geschichte des Troubadurs, Ritter Chatelain de Coucy, und seiner Dame.

Die romantische Periode der Kreutzzüge war es, welche den Enthusiasmus der provenzalischen Sänger durch ihren thatenreichen Wechsel vorzüglich beseelt und dieselben zu so manchen schönen, in ihrer Wirkung damahls wunderbaren Liedern begeistert zu haben scheint. Durch den heiligen Heroismus welcher die ganze Menschheit besonders aber die Ritterschaft zu hoher Thatkraft weckte, und der ihnen die Siegerpalme in Unterjochung und Bekehrung der Ungläubigen vorhielt, ward das Lied und der Gesang ein Eigenthum der Stände, welche es nicht zu ihrem Broderwerb brauchten, sondern die die höchste Würde darin fanden, das Schwerdt im heil'gen Lande zu schwingen, mit ehrenvollen Wunden heimzukehren, und den Tod der Geliebten, tapfern Gefährten zu besingen, welche ein Opfer ihrer erhabenen Todesverachtung sich oft im Kampfe den Siegerkranz über ihrem Grabe errungen hatten.

Was war natürlich, als dass die trauernden Verwandten alsdann das Schild und Schwerdt der abgeschiedenen Helden als die einzige Reliquie in ihren Schlössern bewahrten, und dazu das Lied, welches seine Thaten auf die Nachwelt hinüberbringen sollte, als ein unvergängliches Heiligthum in ihren Herzen aufbewahrten. Die oft so rührende Weise, welche ein tiefes Gefühl und natürliche Anlage zum Gesang dazu erfinden halfen, trug dann sehr viel zur Verbreitung derselben bey, und es war nicht selten in jenen Zeiten, dass der Tod eines tapferen Streiters für das Kreutz durch den Mund der damahligen ganzen Ritterschaft wanderte, und Tausende durch seinen Zauber so berührte, dass sie begeistert das Schwerdt ergriffen, und sich unter die heiligen Fahnen stellten.

Vorzüglich aber wirkte die Liebe um dem Gesange einen immer grösseren Wirkungskreis zu geben. Denn wenn die tapferen Ritter in heiliger Begeisterung das Gelübde gethan, sich mit Helm und Rüstung auf den Rappen geschwungen, und viel ferne Länder hinter sich gelassen hatten, dann erwachte gewöhnlich mit aller Kraft und Gewalt in ihrem Herzen die Sehnsucht nach dem daheim gelassenen zarten Liebchen. Da aber in jenen Zeiten echte Tapferkeit so gut wie in unseren die Ehre stets der Liebe voranging, so musste sich der Ritter mit einem Liede zu begnügen suchen, das etwa die Reitze und Tugend seiner Geliebten auf eine sinnige Weise verherrlichte, und ihm auf solche Art für ihre Entfernung entschädigte. Hieraus entstanden die liebreichsten Bilder der Dicht- und Singkunst der damahligen Zeit in provenzalischer Sprache; denn gerade in diesem Lande hatte das Leben einen so romantischen Aufschwung genommen, und sich zu solcher poetischen Freyheit erhoben.

Die Ritter liebten sehr den Gesang zur Befeuerung der Tapferkeit vor Anbeginn der Schlacht anzuwenden, denn da sie selbst so naturkräftig in ihrem Gefühl und so hochgebildet in ihrer Art waren, dass sie die Vortrefflichkeit in Erfindung und Vortrag schöner Lieder als die höchste Ehre betrachteten, so wussten sie auch die Gewalt, welche die Tonkunst auf die menschliche Seele hat, in ihrer ganzen Kraft und Umfang zu beurtheilen, und die natürliche Folge war, dass das Beyspiel guter Sänger eine grosse Menge anderer Jünglinge zur Nacheiferung erweckte. — So entstanden also die *Troubadours*, oder die romanischen Dichter.

Unter der grossen Anzahl derselben befanden sich Könige, Fürsten, Ritter und Geistliche von allen Würden und Arten.

Sainte-Palaie, der eine „*Histoire litteraire des*

Troubadours, contenant leurs vies, les extraits de leurs pieces, et plusieurs particularités etc." herausgegeben hat, die in Paris, Anno 1774 gedruckt ist, zählt an 4000 solcher Gedichte auf, und erwähnt dabey aller merkwürdigen Lebensumstände ihrer Verfasser. Ohngefähr von 1120 bis 1385 dauerte ihre glänzende Periode.

Der Graf von *Poitu* und der Herzog von *Aquitanien* „*Willhelm IX.*" wird für den ältesten unter allen *Troubadours* gehalten.

Die Epoche ihres Verfalls und ihrer Wirksamkeit ward aber vorzüglich durch die Erscheinung neuer, und viel glänzenderer Sterne am romantischen Himmel der Poesie herbeygeführt; denn die grossen Dichter „*Dante*, *Petrarch* und *Boccaz* standen auf und verdunkelten durch ihre erhabenen Talente auf einmahl den Gesang der *Troubadours*.

Die romanische Sprache, deren sich die *Troubadours* bedienten, war eine Vermischung der alten Römischen mit mehreren anderen Landessprachen, und daher schreibt sich auch ihr besonderer Charakter. Doch ward diese *Langue Romane Provençale* durch die *Romane Françoise* verdrängt, welche letztere die grösste Ähnlichkeit mit der heutigen französischen Mundart hat.

Wir haben in beyden Dialecten noch Gedichte, wovon wir nur eine kleine Probe anführen wollen.

Das erste ist „*Romane Provenzale.*" *Al chans d'ausels commenza ma chanso; Chant aug chantar la Ghianta et Aiglos Epels cortils veg verdegar lo luis.*

Forkel übersetzt dieses:

Singen Vögel wieder
Dann erschallt auch mein Lied.
Hör' ich wieder singen
Die Lerche die Amsel,
Seh' ich wieder grünen
Den Grund der Wiesen etc.

Man sieht hieraus, dass schon die damahligen Sänger eine Sehnsucht nach dem Pomp und prächtigen Klange einer Sprache fühlten, welche die Zeit später in der italienischen bildete.

Das Beyspiel der *Romane Françoise* klingt so:

Quant florist la Violette
La rose et la Flor de glai
Que chante li papegai
Lors mi poignent Amorettes
Qui me tiennent gai; etc.

Wenn das Veilchen blühet
Und die Ros' und Tulpe,
Wenn die Vögel singen,
Necken mich die Liebesgötter,
Und erfreu'n mein Herz.

(Der Beschluss folgt.)

Notizen

über

Kunstanstalten, musikalische Vereine und Theater, auf einer Reise durch's nördliche Deutschland, gesammelt

von

Capellmeister Strauss.

Leipzig.

Der glänzende Wohlstand, die geistige Bildung der grösseren Hälfte der Bewohner von Leipzig, und der allgemein lebenslustige Sinn, welcher sich bey jeder Gelegenheit deutlich ausspricht, berechtigen jeden Fremden zu der Erwartung, dass auch *Euterpe* sich *hier* einen Thron erbaut habe; aber dass dieser Thron auf Diamant'nen, jedem Zeitbedrängnisse trotzenden Säulen ruht, um welche Geweihte der Kunst aus *allen* Ständen eine Kette bilden, deren äussere Ringe lichtbegabte Priester *) mit kühner Wahrheitsliebe ausgerüstet, bewahren: das hofft der Fremdling in dieser Stadt nicht zu finden, und ein dankbares Gefühl muss in dem wahren Kunstjünger erwachen, wenn er sieht, dass nicht nur der *momentane* gute Zustand der Musik besorgt sey, sondern auch Institute mancherley Art über die immerwährende Fortbildung, der mannigfaltigen Zweige der Kunst wachen — und zugleich durch die Aufstellung der grössten Kunstschöpfungen in dem Herzen des Layen eine sehnsüchtige Liebe dafür zu erwecken gesucht wird. Diese Institute, die Diamant'nen Säulen worauf *Euterpens* Thron ruht, zu bezeichnen und würdig darzustellen, will ich nun versuchen.

a) Die Thomas-Schule.

Dass ich gerade dieses Institut in den Vordergrund stelle und ihm gewisser Massen den ersten Rang unter denen für die Musik wohlthätig wirkenden Anstalten einräume, geschieht nicht aus Laune oder Zufall, sondern der deutlich in's Auge springenden Überzeugung zufolge, dass die Bildung ei-

---

*) Die geachteten Mitarbeiter der Leipz. musik. Zeitung, Rochlitz, Wendt, Carl Maria von Weber etc. etc.
Anmerk. des Verf.

nes Singechors der schwierigste aber auch wichtigste Theil einer *musikalischen* Bildungsschule sey. Wir dürfen nur einen vergleichenden Blick auf den ältern — und neueren Zustand der Musik in Italien werfen, um überzeugt zu seyn, wie bedeutend die Singeschulen nicht nur auf den Geschmack *einzelner Sänger*, sondern auch auf die Geistesweihe der Componisten wirken. Da diese Anstalten im vorigen Jahrhundert bloss den Zweck hatten, Sänger und Componisten für die *Kirche* zu bilden, so musste schon in dem zartesten Alter der Musiksinn der Zöglinge der erhabenen Beschäftigung: *Gottes Lob würdig zu singen* zugewendet werden, und konnte man diess wohl sicherer erreichen, als wenn man die jungen empfänglichen Herzen mit den erhabenen Gesängen eines *Traetta*, *Leo*, *Durante* u. s. f. bekannt machte, und ihnen die geheimnissvollen Schönheiten des herrlichen Baues dieser Werke entschleyerte? Seitdem aber *leider* in Italien Messen und komische Opern aus *einer* Feder fliessen, ist dieses Land ärmer an jenen edlen Sängern und grossen Componisten welche, das: *che viva* der Menge verschmähend, zu rühren und zu erheben suchten; und während die mächtig wirkende Einfachheit entweicht, tritt mit lautem Geschrey und frecher Aufgeblasenheit ein nichtssagendes ohrenkitzelndes Notengeklingel, oder ein prunkendes Gebrause ohne Gehalt und Tiefe an ihre Stelle. Nach dieser kleinen Abweichung kehre ich zur Sache selbst zurück.

Die Thomas-Schule wurde nach der *Reformation* unter dem Schutze des Fürsten *Moritz* vom Stadtsrathe *in Leipzig* gestiftet, und erhielt den Nahmen: Theologisches Seminarium oder Literarisch-musikalisches Institut, an dessen Spitze ein Rector und ein Cantor gestellt wurden. Der erstere leitete den Geschäftsgang in allen Zweigen, dem zweyten wurde die musikalische Bildung der Schüler übertragen. Die Zahl der *Alumni* wurde zuerst auf 56 fest gesetzt, stieg aber nach und nach auf 60. Der erste Cantor an diesem Seminarium hiess *Georg Rhaw*. Durch ein Freundschaftsband mit *Dr. Luther* eng verbunden folgte er diesem nach *Wittenberg*, wo er Buchdrucker wurde, und die ersten Kirchengesänge mit ausgesetzter Harmonie, verdeutschte Hymnen u. s. w. in drey Theilen heraus gab Unter der väterlichen Pflege und Sorgfalt vorzüglicher Componisten und Gesanglehrer gelangte diess Institut zu einer seltenen Gediegenheit und ich glaube nur die Nahmen; *Seb. Bach*, *Doles*, *Hiller*, *Müller* (welche unmittelbar nach einander als Cantoren an der Thomas-Schule angestellt waren) nennen zu dürfen, um jedermann zu überzeugen, dass unter Leitung dieser Männer ein aussergewöhnliches Werk sich gestalten musste. Angereitzt durch diese grossen Vorbilder musste das aufkeimende Talent zur schönsten Reife gedeihen, jeder schlummernde Funke des Gefühls in der jugendlichen Brust zur Flamme auflodern; und konnte die heilige Gluth, von dem Hohenpriester *Bach* bewacht und genährt, jemahls erlöschen? — Da ich in den Lehrsaal trat, wo *noch* des unsterblichen *Bachs* Bild hängt, ergriff mich eine unnennbare Wehmuth, und erschüttert von der unendlichen Grösse dieses Mannes, bethete ich fast murrend: *Warum ist die Lebensquelle solcher Männer nicht unversiegbar*! Hierher ihr Despoten des jetzigen Geschmackes — hierher ihr unwürdigen Söhne des heiligen italienischen Kunstbodens! und verlischt hier nicht das Feuer der Eitelkeit, welches düster in euren Augen lodert, verwandelt sich hier nicht eure Dictatormiene in ein Jammergesicht, so muss jedes Gefühl in euren Herzen entstorben seyn. — Doch verzeihe lieber Leser! wenn mich die tiefe Verehrung, welche mein ganzes Ich bey dem Nahmen *Bach* erfüllt, von dem mir vorgesteckten Ziele etwas zu weit ableitete; ich will meinen Fehler verbessern, indem ich kurz und bündig meine Bemerkungen dir entfalte.

(Der Beschluss folgt.)

M i s c e l l e n.

In der vom Herrn Professor *Joseph Drechsler* im St. Anna-Gebäude am 28. v. M. abgehaltenen jährlichen Prüfung von 46 Schülern in der Harmonie-Lehre und dem General-Bass, bewiesen sich wieder mehrere Lehrlinge sehr ehrenvoll, und man kann mit froher Zuversicht von ihren Fähigkeiten, ihrem Fleiss auf ihre fernere Verwendung und Brauchbarkeit schliessen. Vor allen verdient *Anton Komenda* von Raps V. O. M. B. gebürtig, genannt zu werden. Er ist ein sehr braver Theoretiker, versteht vollkommen den vierstimmigen Satz, und zeichnet sich im Präludiren vorzüglich aus. Er ist nun im löblichen Stifte Klosterneuburg als Organist angestellt. Ferner gebührt dem *Joseph Suchy* aus *Jaispitz* und *Johann Syvora* aus *Morawetz* in Mähren gebürtig, beyde Schulgehilfen, in dem Grade, womit sie sich die Theorie eigen machten, grosses Lob; ihr

anhaltender Fleiss berechtigt zu der Hoffnung, sie werden aus dem nächsten Kurse als eben so brave Praktiker hervortreten. Unter den vorzüglicheren und fleissigen Lehrlingen nennen wir: *Anton Zohnpfennig* von *Aspern a. d. Donau*, *Paul Penner von Leopoldau* und *Johann Herbst* von *Pischelsdorf* aus Steyermark. Der Herr Professor hat in Anerkennung seiner anspruchslosen Bemühungen, und Verdienste von Seite der Hochlöblichen Landes-Regierung vor Kurzem eine Remuneration von 200 fl. Conventions-Münze erhalten.

Literarische Anzeige.

Odeon. 3. *Lief. enth. Fantasie, Variationen und Finale, über ein bekanntes Volkslied, concertirend für Pianoforte, Violine, Clarinette (oder Viola) und Violoncell, — verfasst und dem Fräul. Marie von Eskeles gewidmet, von Ignatz Moscheles, 46. Werk. Wien, bey S. A. Steiner und Comp. (Preiss, 6 fl. W. W.)*

Herrn *Moscheles* Compositionen werden mit Recht zu den Vorzüglichsten gezählt, was die Componisten unsers Jahrzehends mit einer beynahe zu freygebigen Liberalität uns darbiethen. Eine üppige, doch geregelte Fantasie, die interessantesten Wendungen, freundliche Ideen, eine originelle Bearbeitung derselben, die zweckmässigste Anwendung der Instrumente, vorzugsweise desjenigen, welches er selbst durch sein Meisterspiel adelt, dabey eine allenthalben prädominirende Klarheit, eine jedermann ansprechende Verständlichkeit, gereinigt von scholastischen Schwulst, und geistlosen Künsteleyen charakterisiren alle seine Arbeiten, und auch dieses Werkchen liefert die erfreulichsten Belege hierzu. Wenn die imponirende, grosse und rapsodisch gehaltene Einleitung (*Fantasie-Adagio Es*) durch ihre wunderbare Strucktur, seltene Modulationen, und gigantische Figuren den Geist aufgereitzt, die Erwartung bereits auf das höchste gespannt hat, bereiten durch aneinander gereihte Imitationen die drey Begleitungs-Instrumente auf eine ganz eigene Weise das Thema (*C-dur*) vor, welche böhmische Volksmelodie — dem Pianoforte zugetheilt — so wie sie hier gestellt ist, nach wenig Tacten den gewandten Harmoniker verräth, der aus den rohen Steinklumpen einen edlen Diamant zu bilden weiss. Die nachfolgenden Veränderungen — sechs an der Zahl — besitzen sämmtlich einen eigenthümlichen Kunstwerth, welchen Ref. besonders der 4. (*Minore*) zuerkennen möchte, worin die *Clarinette* vorzüglich reitzend singt, so wie in der 2. die Violine, und in der 6. das Violoncello glänzend hervortritt. Im *Finale* vereinen und umschlingen sich alle, und dieser Satz krönt das Ganze, denn hier reassumiren sich die Ideen, der Faden wird ununterbrochen fortgesponnen, und nach verschiedenen *Inganni's* der Schluss äusserst befriedigend herbeygeführt. — In Ermanglung der *Clarinette* ist diese Stimme auch für eine Viola umschrieben, und die Ausgabe eben so elegant und zierlich, wie die bereits erschienenen Hefte dieser wünschenswerthen Sammlung für mehrstimmige Concertstücke.

Anekdoten.

Ein Kunstrichter bewunderte die Deutlichkeit und Geschwindigkeit eines Virtuosen auf der Violine. Das ist gar keine Kunst, erwiederte ein Stümper: „Geschwindigkeit besitz ich auch, wenn man mir nur Zeit lässt."

Bey einer öffentlichen Production der Sentinelle fragte eine Dame ihren Nachbar um den Nahmen des Compositeurs — „Capellmeister Hummel — erwiederte dieser" — es ist die Sentinelle, und heisst auf deutsch der Nachtwächter.

Ein junger Mensch, welcher in einer Akademie ein Concert nicht am besten spielte, wurde von einem Anwesenden dessen ungeachtet immer beklatscht. Sein Nachbar schrie unwillig auf: „Aber wie kann Ihnen dieses Ohren beleidigende Spiel gefallen? — Still! — lispelte ihm jener ins Ohr —„es gefällt mir nicht, aber ich applaudire ex Officio, denn er ist mein Hausherr, und — kann steigern.

Wien, bey S. A. Steiner und Comp., Musikhändler.
Gedruckt bey Anton Strauss.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG,
mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat.

Den 18ten September Nro. 75. 1819.

Andeutungen
über
Kunst, Dilettantism und Kritik.
(Fortsetzung.)
Die Kunstschwätzer.

Die zweyte Eigenschaft des musikalischen Kritikers ist tiefe Kenntniss der Kunst selbst in ihrem ganzen Umfange. Wissen allein, die Erfahrung lehrt es täglich, bringt in Sachen der Kunst nur einseitige Urtheile hervor; die gründlichsten Harmoniker, die besten Contrapunctisten sind oft nicht im Stande einen gültigen Spruch über ein ganzes Werk zu fällen, weil sie die Einzelnheiten zu sehr beschäftigen und sie, einer zweifelhaften Ausweichung, einer vielleicht nicht ganz regelrechten Führung des Thema's wegen, den Zusammenhang und daher den wahren Gesichtspunct verlieren. Die Hauptsache bleibt immer den Charakter des Stückes aufzufassen, doch zunächst den sich zuweilen verirrenden Tondichter zurück zu rufen und dadurch, dass man ihm die vom Ohre selbst ausgehenden, durch die Zeiten und grossen Meister bestätigten technischen Satzungen vor Augen rückt, ihn vor fernern Fehlern zu schützen. Ist nun das poetische Begreifen eines Werkes selten, schwankt die Menge aus Unkenntniss immer zwischen dem *nil admirari* des Kritikasters und der alles bewundernden Guthmüthigkeit des Liebhabers, so ist Sachkenntniss fast noch seltener anzutreffen und, als ob ein Fluch darauf ruhte, schreiben meistens Dichter über Musik, weil die meistens nur einseitig gebildeten Tonkünstler ihrem Urtheile keine passenden Worte zu geben, ihre Empfindungen mit keinem angemessenen Gewande zu bekleiden verstehen.

Die dritte Eigenschaft des Richters in musikalischen Streitsachen ist ein geläuterter Geschmack, ohne welchen besonders die Leistungen der Virtuosen nie nach Verdienst beleuchtet und gewürdigt werden können. Diese Gabe ist nun das Resultat natürlicher Anlagen, die Frucht vieles und verständig Gehörten. Viel hat jeder Grossstädter und auch Gutes gehört, daher geschieht es denn wohl auch, dass sich die meisten unter ihnen in stolzer Zuversicht mit einer grossen Portion Einsicht, Geschmack und Urtheilsfähigkeit begabt wähnen; aber was frommt diess Hören, wenn keine Spur davon im Gehirne bleibt, wenn nur einzeln aufgefasste Melodien ohne Zusammenhang im Gedächtnisse, Wolken gleich, umherirren, wenn sie durch keine Regel, keinen scharfen Beobachtungsgeist gesöndert und classificirt werden? ist darum die Schiefertafel selbst weiser und besser, weil ein *Newton* Figuren darauf gezeichnet, Berechnungen gemacht und seine Arbeit dann weggewischt hat? Und doch ist diess der einzige Vorwand, wodurch die meisten Kunstschwätzer ihre Ansprüche auf Sitz und Stimme im Gerichtshofe der Tonkunst geltend zu machen suchen.

Die vierte Eigenschaft ist Redlichkeit, ohne welche die Übrigen von keinem wahren Nutzen sind, da parteyische Urtheile mehr verderben als gut machen und jeden Standpunct verrücken. Wie es nun damit in den meisten Blättern aussieht, weiss man; doch wird das Privatrecht von den Kunstschwätzern noch weit mehr beeinträchtiget und Mäcenate so wie Antagonisten wetteifern mit einander, welcher von beyden die Wahrheit tiefer in den Schatten stellen und der Lüge einen grössern Triumph verschaffen wird. Das Beste bleibt, dass die Menge immer gerecht ist oder wird, sobald man ihr Zeit zur Fassung lässt; *Mozart*, einen Augenblick durch kleinliche Kabalen niedergedrückt und leider bey seinem Leben nicht so belohnt, wie er es verdiente, sieht nun, mit dem Gegenstande seines Sehnens vereint, die Kränze des Ruhmes seinem Grabe entspriessen und wenn jedes Herz, was er entzückt, nur ein Scherflein beyträgt, so prangen bald seine Gebeine

in Marmor und sein Vaterland hat sich vor dem Vorwurfe des Undankes bewahrt.

Ich endige daher diese Zeilen, ohne die weitern Eigenschaften eines musikalischen Kritikers aufzuzählen; mögen die Kunstschwätzer und Schwätzerinnen, deren Zahl ich vielleicht hier unwillkührlich vermehrt habe, in eiteln Worten sich ergiessen, das Höchste vermag ihre Unkraft nicht anzutasten; aber wehe dem redlichen Kunstjünger, an dessen Flügel sie sich hängen, und der, noch nicht selbstständig genug, sich wie ein Rohr durch ihren Wind bewegen und biegen lässt; von diesen Insekten belästigt, in seiner Bahn gelähmt, kann er noch zwar in der Kunst zur Modepuppe werden, nie wird er sich aber zum Gipfel hinan schwingen.

(Die Fortsetzung folgt.)

Notizen

über

Kunstanstalten, musikalische Vereine und Theater, auf einer Reise durch's nördliche Deutschland, gesammelt

von

Capellmeister Strauss.

Leipzig.

(Beschluss.)

In dem obbezeichneten Lehrsaale hielt der jetzige Cantor *Schicht*, ein verehrungswürdiger Greis, und verdienstvoller Componist, eine Generalprobe des Oratoriums: *Das Ende des Gerechten*, Gedicht von Hofrath von *Rochlitz*, Musik von *Schicht* *), welches am Charfreytage in der Thomaskirche aufgeführt wurde. Diese Probe verschaffte mir die Gelegenheit die Kräfte der *Thomaner* **) sowohl vereinzelt, als auch in der Gesammtheit zu beurtheilen. Eine so zahlreiche Auswahl kräftiger, frischer Stimmen fand ich noch nirgend. Energie, reine Intonation, richtiges Accentuiren und ein herrliches Crescendo sind die Hauptvorzüge des Chors. Die Solostimmen, besonders der Sopran und Tenor, erquickten mich mit jedem Tone, nur der Bass war etwas rauh und eckicht. Ein edler von allen Zierrathen entfernter Vortrag, und die kindliche Innigkeit, mit welcher der an vielen Stellen überaus zarte Gesang ausgeführt wurde, ergriff mich mächtig, nur hätte ich etwas mehr Deutlichkeit in der Aussprache und Bedeutsamkeit in der Declamation der Recitative gewünscht. Cantor *Schicht* stand verjüngt am Flügel und lächelte wohlgefällig bey gut vorgetragenen Stellen, corrigirte aber auch mit Strenge kleine Nachlässigkeiten oder Unordnungen beym Eintritt der Stimmen. Er drang mir vollkommene Achtung ab. Einige Tage hierauf hörte ich eine achtstimmige Messe von dem rühmlichst bekannten *Fr. Schneider*, Musik-Director des Theaters in *Leipzig*, und Organist an der Thomas-Kirche. Ein würdevolles Gemählde der innigsten Andacht, welches auch herrlich executirt wurde. Hier, wo die Singstimmen ohne alle äussere Beyhülfe der Instrumente wirken mussten, trat das Verdienst des *Thomaner-Chors* in das schönste Licht, und ich möchte fast behaupten, dass der diesem Institut eigenthümliche, von den Cantoren treu bewahrte Styl jeden Componisten, welcher die Musik nicht nur als Kunst sondern als eine das inn're geistige Leben anregende Sprache erkennt, erheben und zur Schöpfung edler erhabener Werke begeistern müsse. Jahrhunderte steht dieses colossale Gebäude; möchte es noch Jahrhunderten trotzen und des Wechsels gewaltige Macht an dessen Pfeilern ohnmächtig ersterben.

b) Die Winter-Concerte im Gewandhause

Haben die möglichste Vervollkommnung der *Instrumental-Musik* zum Zwecke. Indem hier die vorzüglichsten Werke der ältern und neuern Meister aufgeführt werden, wird dafür gesorgt, dass der Geschmack des Publicums und der Musiker nicht einseitig werde und die *wahre* Schönheit sowohl unter der italischen üppig leichtgeschürzten Hülle, wie auch im deutschen männlichen, den Nerv festumschliessenden Eisengewande erkannt und gefühlt werde; auch findet hier der fröhliche mitunter energische Franzose eine freundliche Aufnahme — doch wird er nur als Gast behandelt, und verbannt wenn sein leichter Sinn sich in Übermuth verwandeln wollte.

Wollen wir der Genealogie der jetzt bestehenden Concerte nachspüren, so müssen wir zu den sechziger Jahren zurück blicken, zu welcher Zeit es mehrere Kaufleute stifteten und die ersten Aufführungen in einem Saale der 3 Schwanen im Brühle unter *Hillers* Direction Statt fanden; späterhin wurde das Local verändert, und wir sehen in dem *Rich-*

*) Vielleicht in einem spätern Blatte eine recensirende Anzeige dieses Werkes.

Anm. d. Redaction.

**) So werden in Sachsen allgemein die Thomas-Schüler genannt.

Anmerk. des Verf.

ter'schen Kaffehhause, dann im *Thomä*'schen Saale am Markt Musiker und Musik-Liebhaber der Muse der Tonkunst huldigen. Im Jahre 1771 wurden ausser den 24 Winter-Concerten auch noch 10 im Sommer gegeben. Die dirigirende Vorsteherschaft bestand aus 3 Gelehrten, 3 deutschen, 3 französischen, und einem italienischen Handelsherrn — endlich wurde das wöchentliche Concert in dem schönen neu erbauten Saale des Gewandhauses Sonntags den 25. November 1781 unter *Hillers* Direction eröffnet. Nach *Hillers* Abgang nach Curland als Capellmeister, übernahm dieses Concert Herr Musik-Director *Schicht*. Die um diesen Verein hochverdienten *jetzt* dirigirenden Vorsteher sind: Herr Hofrath von *Rochlitz*, Dr. *Gehler*, Dr. *Derrien*, Hauptmann *J. B. Limburger*, *W. Seyffert*. Als Concert-Sängerinn ist Mad. *Neumann-Sessi* engagirt. *Chr. Schulz* ist Musik-Director seit *Schicht's* Abgang (1810), Concertmeister der wackere Violinist *Matthäi*.

Das Orchester besteht aus 35 Musikern. Um den Singelustigen den Weg zum wahren Geschmack richtig vorzuzeichnen, konnte man den Platz der Concert-Sängerinn nicht leicht würdiger besetzen, als durch Mad. *Neumann-Sessi*. Ein sehr gebildeter Vortrag, eine strenge, einsichtverbürgende Auswahl der Verzierungen sind ihre Vorzüge. Man könnte fragen, warum ich ihres bedeutenden Umfanges (Tenor *G*- Contra *F*) nicht erwähne? — Meine Antwort ist: Erstens lobe ich nur gerne erworbene Verdienste (und ein solch ausgebreiteter Umfang ist doch nur ein gütiges Geschenk der Natur). Zweytens wurde schon manche würdige Künstlerinn, indem man diesen zufälligen Vorzug rühmte, zu einem schädlichen Missbrauch verleitet. — Die Chöre werden von den Thomanern ausgeführt, auch ist es nicht selten, dass fremde durchreisende Sänger und Instrumentalisten hier auftreten.

Ein lobenswürdiger Eifer beseelt jegliches Individuum des Concert-Orchesters, und obwohl nicht zu läugnen ist, dass manches Instrument in einzelnen Theilen die Zierlichkeit und das Ästhetische im Vortrage vermissen lässt, so glaube man ja nicht, dass dadurch das Ganze bedeutend verlöre, denn diesen Fehler überwiegt eine jetzt immer selt'ner werdende Tugend: *das rühmliche Streben nach Einheit*. Mit Vergnügen bemerkte ich, das jeder Musiker darauf bedacht war, den ihm vom Compositeur vorgezeichneten Gang bescheiden zu wandeln, und sich nur dann bemerkbar machte, wenn es gerade schicklich war und es das vorzutragende Stück verlangte. Eine in einer braven Capelle unentbehrliche Bescheidenheit, welcher ich, eingedenk des herrlichen Accompagnements in meinem Concerte, meinen öffentlichen Dank nicht versagen darf. Gerne nenne ich hier einige ausgezeichnete Glieder des Orchesters. *Lange* und *Klengel* (Violino), *Barth* (Clarinette), *Grenser* (Flöte), *Voigt* (Violoncello), *Wach* (Contrabasso). Ununterbrochen und regelmässig wurden die Concerte, seit sie im Gewandhause etablirt sind, (1781) wöchentlich fortgesetzt, und nur während des verhängnissvollen Jahres, in welchem die Völkerschlacht geschlagen wurde, verstummten Klänge und Gesänge.

Wiener-Bühnen.

Theater an der Wien.

In der am 8. dieses zum Besten des Theatral-Armen-Fondes gegebenen *musikalisch-declamatorisch-mimischen Abend-Unterhaltung* hörten und sahen wir: 1. Eine neue Ouverture von Capellmeister *Brandel*, deren grösstes Verdienst in einer consequenten Durchführung besteht. 2. Den Glockenguss zu Breslau, Gedicht von *Müller*, brav declamirt von Herrn *Rüger*. 3. Ein Adagio und eine Polonaise, lieblich und geschmackvoll componirt und auch so gespielt von Herrn *Jäll*, der, Anfangs etwas schüchtern, im Allegro viel Kunstfertigkeit und immer zunehmende musikalische Ausbildung entfaltete. 4. Eine Romanze, die Herr *Jäger*, sich selbst auf der Guitarre begleitend, mit so hinreissendem Zauber sang, dass er sie unter rauschendem Beyfalle wiederhohlen musste. 5. Das Gedicht: Recipe, um ein gutes Weib zu bekommen, von Herrn *Küstner* mit Laune vorgetragen, und 6. zum Schlusse der ersten Abtheilung ein Duett aus Ricciardo und Zoraide, von *Rossini*, was gewaltig an Tankred erinnert und von den Damen *Spitzeder* und *Biedenfeld* gut gesungen wurde. In der zweyten Abtheilung. 1. Eine sehr rauschende Ouverture von *Cherubini*. 2. Eine von Dlle. *Pfeiffer* brav vorgetragene Arie aus *Rossini's* Elisabeth, in welcher die Clarinette sich ein Paar Fehler zu Schulden kommen liess. 3. Das kranke Landmädchen, Gedicht von *Castelli*, hübsch aber etwas eintönig declamirt von Dlle. *Botta*, 4. Polonaise von *Cavos*, mit sehr viel Kunstfertigkeit von Herrn *Seipelt* gesungen, nur scheint Referenten die

kräftige Bass-Stimme zu solchen Tändeleyen zu ernst und würdevoll. 5. Duett aus *Rossini's* Elisabeth, gesungen von Dlle. *Pfeiffer* und Herrn *Jäger*, welches den Künstlern Gelegenheit gab sich in ihrem Glanze zu zeigen. 6. Zum Schlusse; die sterbende Dido, Tableau von Herrn *Schödelberger*, Mitgliede der Akademie der bildenden Künste, mit Geschmack und Effect arrangirt. Das Publicum verliess befriedigt das Haus.

Aufangs dieses Monathes wurde in demselben Theater, um Dlle. *Pfeiffer* Gelegenheit zu geben, ihre Gastdarstellungen würdig zu eröffnen, die Vestalinn von *Spontini* aufgeführt und zwey Tage darauf wiederhohlt. Dlle. *Pfeiffer* (Julia), Dlle. *Schwarz* (Oberpriesterinn), Herr *Schütz* (Licinius), Herr *Seipelt* (Cinna), Herr *Spitzeder* (Pontifex Maximus) waren darin beschäftigt. Dlle. *Pfeiffer*, aus frühern Darstellungen im Theater nächst dem Kärnthnerthore vortheilhaft bekannt, hat ein herrliches Organ; ihre selbst in Momenten der höchsten Kraft stets angenehme Metallstimme dringt zum Herzen und bezaubert das Ohr; sie bewies sich dadurch als denkende Künstlerinn, dass sie keine Schnörkeleyen in *Spontini's* wahrhaft römische Musik brachte und sich einer immer aus dem Grunde seltener werden den Einfachheit befliess, weil die wahre Kunst des Gesanges allgemach zu Grabe geht, von unnützem Flitter erdrückt. An diese treffliche Sängerinn reiht sich vortheilhaft Herr *Spitzeder* an, der als Sänger und Schauspieler viel Gutes leistete und Besseres verspricht, was er gewiss halten wird. Der Part des Cinna ist Herrn *Seipelt* etwas zu hoch, daher dieser wackere Künstler, der ihn fast unverändert sang, nicht so energisch als gewöhnlich durchgreifen konnte. Es war Gefälligkeit von Herrn *Schütz*, dass er die Parthie des Licinius übernahm; für den angehenden Sänger ist sie zu schwer und zu anhaltend. Dasselbe gilt von Dlle. *Schwarz* als Oberpriesterinn. Die Chöre waren trefflich besetzt und durch Herrn *Schwarzböck* gut einstudiert. Das Ganze ging unter Leitung des Herrn Capellmeisters Ritter von *Seyfried* mit Energie und Präcision. Das Arrangement war Herrn *Horschelt's*, die Comparserie des herrlichen Locale würdig.

Literarische Anzeige.

Romanzen mit Begleitung des Pianoforte, in Musik gesetzt und Ihro königl. Hoheit der Prinzessinn Marianne etc. in Ehrfurcht gewidmet von Carl Blum, 32. Werk. Wien, bey S. A. Steiner und Comp. (Preis, 3 fl. W. W.)

Nebstdem dass hier der echte Romanzenton wahr, treu, und lebendig aufgefasst ist, findet man auch schöne Melodien, einen fliessenden Gesang mit zarter, nicht selten recht interessanter Begleitung. Nro. 1. — *C-dur* 6/8 — ohne Angabe des Dichters, ist strophenartig behandelt, und hat einen pastoralmässigen Anklang. Nro. 2. *Berthas Gesang* aus *Grillparzers „Ahnfrau"* — *G-dur* 6/8 — obwohl schon öfters gelungen componirt, steht seinen Mitbrüdern ehrenvoll zur Seite. Nro. 3. *Abschied* — *C-dur* 4/4, gleichfalls in Liederform, erhält durch die marschmässige Bewegung die treffendste Charakteristik. Nro. 4. *Romanze* von *Herder* — *G-moll* 6/8 — ist sehr gemüthlich. Nro. 5. *Gesang* aus *Oehlenschlägers*: *Axel und Walburg* — *E-dur* 6/8 — wechselt die 8 ausgeschriebenen Strophen hindurch sowohl in der Declamation und Begleitung, als in der Ton- und Tactart, was zum Colorit des Ganzen vorzüglich wirkt. Nro. 6. *Der Schmetterling* von *Stoll* — *G-dur* 6/8 — muss, wenn gleich das Motiv nicht ganz neu zu seyn scheint, durch die Naivität gefallen. Nro. 7. *Romanze* von *Schreiber* — *Es-dur* 3/8 — ist sehr ansprechend. Nro. 8. *Spanische Romanze* — *G-dur* 6/8 — hat viel Nationales an sich. Nro. 9. *Abendphantasie* von *Kapf* — *As-dur* 6/8 — schliesst diesen lieblichen Blumenkranz, bestätigend den alten Waidspruch: Ende gut, alles gut.

Kunst-Nachricht.

Mad. *Vernier*, geborne *Fischer*, welche mit *Velluti* und *Siboni* auf der hiesigen Hofopernbühne vor einigen Jahren das Publicum entzückt und als Julia in den ersten Aufführungen der Vestalinn den Wienern hohe Kunstgenüsse bereitet hat, ist wieder hier und will dem Vernehmen nach dem Unterrichte in der Gesangkunst einige Stunden weihen. Wir wünschen sehr, dass sich dieses bestätige, da dieser Theil der musikalischen Ausbildung trotz seiner Wichtigkeit und den vorhandenen vorzüglichen Meistern in unserem kunstliebenden und treibenden Wien noch immer zu wenig berücksichtigt wird, und man von den Bemühungen dieser trefflichen Künstlerinn Vieles und Gutes erwarten darf.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG,
mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat.

Den 22ten September Nro. 76. 1819.

Musikalische Kunstschätze.

(Mit 4 Beylagen.)

Der Verfasser des alten und neuen Lexikons der Tonkünstler, der fleissige Forscher *Ernst Ludwig Gerber*, schreibt unter den Nahmen *Alveri* Seite 81 Folgendes: „Welche Kunstschätze des Alterthums mögen wohl in den grossen Hofmusik-Archiven zu Wien, München, Dresden u. s. w. liegen, und gelegen — haben!" Wie lobenswürdig und wie vortheilhaft für Literatur und Kunstgeschichte wäre es also, wenn in jeder dieser Städte nur ein Geschichtserfahrner Künstler einige Sommertage zur Aufzeichnung der darin befindlichen merkwürdigsten Werke anwendete und sie dem Publicum in einem musikalischen Wochenblatte oder sonst auf einem andern Wege mittheilte! Es würde diess gewiss jedem wissbegierigen Besitzer des Lexikons eine willkommene Nachlese seyn. Bis hierher Gerber. Was nun das Hofmusik-Archiv in Wien betrifft, so wird man vielleicht zu seiner Zeit von noch unbekannten darin befindlichen musikalischen Werken Nachricht ertheilen können. Da aber in der kaiserl. Hofbibliothek viele theils von Musik handelnde Bücher, theils gedruckt alte und neuere Compositionen, theils sehr schätzbare Handschriften sich vorfinden, so ermangelt man nicht von den Letzteren einige auszuwählen und allgemein bekannt zu machen. Es sind meistentheils Messen, welche in Foliobänden von erster Grösse mit ausserordentlichem Fleisse schön und so deutlich geschrieben sind, dass alle Stimmen zugleich daraus gesungen werden können. Auf einer Seite steht Diskant und unter diesem Tenor, auf der rechten Seite Alto oder Contratenor und Bass. Die Noten-Schlüssel sind nach dem alten System ohne Tact, ohne allen übrigen Instrumenten und ohne Orgelbegleitung auf 5 Linien zu Ende des 15. und Anfangs des 16. Jahrhunderts geschrieben. Die Tonsetzer dieser Messen sind beynahe alle Niederländer; als *Hobrecht*, *Ockenheim*, *Josquin de près*, *Mouton* u. s. w., welche hundert Jahre vor dem in Italien berühmten *Prünestini* schon unzählige Meisterstücke im Contrapunct geliefert haben, die aber *Martini* nach dem Zeugniss des *Denis* in seiner Geschichte nicht anführte. Die Motiven, die sich diese Tonsetzer zu ihren Werken wählten, waren meistentheils von weltlichen Liedern entlehnt. Als zum Beyspiel: *Malheur me bat — Depuis qu'vne Jesne Fille — Prinzesse d'amorette* — Wer ist die allerliebste mein — Noch weiss ich ein so schön Jungfer fein etc. Alle diese Werke sind im strengsten Kirchenstyl, rein, fugenartig, canonisch, erhaben verfasst. Wir zweifeln nicht, schreibet der gelehrte Hofrath *Denis* in dem 3. Theile des 1. Bandes von den Manuscripten der kaiserl. Hofbibliothek, dass die wahren Verehrer und Kenner der Musik, dieser göttlichen Kunst, wenn sie diese Handschriften genau auch heut zu Tage durchsehen, sich hierdurch belohnet finden werden. Nichtkenner können die Pracht dieser Handschriften nicht genug bewundern. Endlich wie gross muss damahls, da diese Messen componirt und in Kirchen aufgeführt wurden, die Zahl der fertigsten, künstlichsten Sänger gewesen seyn? welcher Unterschied zwischen damahliger und unsrer heutigen Kirchenmusik! Möchten doch junge Tonsetzer, besonders die sich den Kirchenstyl wählen, dergleichen Meisterstücke nicht unbenützt in Bibliotheken ruhen lassen, sondern selbe sich zum Vorbilde nehmen und sich darin fleissig üben! wie viel würde die Kirchenmusik dadurch gewinnen, und wie weit sich von dem Theaterstyl entfernen!

Nro. 1.

Ein aus 252 grossen Pergamentblättern bestehender Folioband enthält 17 Messen mit Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei.

I. 5stimmige Messe (virgo parens Christi) von Jacob Barwyrian mit Discant Contra, 2 Tenore, Basso.

II. 4stimmige von ebendenselben (sfaube perverse).

III. Vom Jaspar (Princesse d'amoretto).
IV. detto 4stimmig, wie alle folgende.
V. Vom Alexander Agricola (Malheur me bat).
VI. Von eben diesen (Paschale).
VII. Vom Rue (cum jocunditate).
VIII. Vom Agricola (le serviteur).
IX. Vom Rue (Missa almana).
X. De Orto (Officium My My).
XI. Vom Josquin (Ave maris stella).
XII. Vom Barbirian (Paschale).
XIII. Vom Brumel ohne Sanctus.
XIV. Vom Rue (o sacer Antoni).
XV. Von eben diesen (Assumta e Maria in Celu).
XVI. (L'omme armé).
XVII. Vom de la Rue (Puer natus est nobis).

Die Pracht, Schönheit und der unermüdete Fleiss, mit welchen diese Messen geschrieben sind, lässt sich nicht beschreiben. An der Rückseite des 1. Blattes befindet sich nebst einem unvergleichlichen mit Blumen ausgezierten Rand das Bildniss der Jungfrau Maria mit dem Jesu Kind auf dem Schooss. Ein Engel hält diesem ein Buch, aus welchem es zu singen scheint. Ein anderer Engel auf der andern Seite spielet mit den Bogen auf einem Saiten-Instrument. Der Anfangsbuchstabe des 2. Blattes zeiget einen bewaffneten Fürsten auf einem mit dem Buchstabe M bezeichneten Teppich knieend und aus einem Buche bethend an; daneben erblickt man eine Himmelskugel und einen gekrönten Helm. Der 2. Hauptbuchstabe führt das Wappen von Portugal und Castilien, mit den hin und wieder gemahlten M. Der 3. enthält die Weltkugel mit der Inschrift: *Spera mundi.* Diese Zeichen kommen theils einzeln, theils mitsamm vor, woraus erhellet, dass der obberührte Fürst kein anderer sey als Emanuel (nach der Landessprache *Manuel*) König von Portugal, welcher zur ersten Gemahlinn die Tochter des Ferdinand Königs von Arragonien und Castilien hatte und ein besonderer Liebhaber der Musik war. Es ist daher sehr wahrscheinlich, dass diese prachtvolle musikalische Handschrift mit Isabella Emanuels Tochter und Braut des Kaiser Carls des V. nach Österreich gekommen sey.

Nro. 2.

Ein auf Papier mit ausserordentlichem Fleisse schön geschriebener Codex mit 6 vierstimmigen Messen und 2 Credo.

I. Vom Josquin (L'omme armé).
II. Von eben denselben.
III. Von Ockeghen (Gaudeamus) *).
IV. Von Josquin (Fortuna despetata).
V. Von eben diesen (La sol fa re mi) **).
VI. Detto (Lamy Baudechon).
VII. Zwey Credo vom Josquin.

Nro. 3.

Dieser zierlich geschriebene und mit Blumen ausgezierte Codex enthält 7 vierstimmige Messen von Josquin.

I. Missa de ven. sacramento (Pange lingua).
II. (De Domina).
III. (Hercules' ducis Ferrarrie).
IV. (Malheur me bat).
V. (Faisant regrets).
VI. In Diatesseron Tenor sequentibus signis, Bassus cum Tenore.
VII. (Ave Maris stella).

Das Fuggerianische Wappen am 2. Blatt beweiset, dass diese Handschrift einstens zur Bibliothek dieser berühmten Familie gehört habe.

Nro. 4.

In diesem Codex befinden sich 5 vierstimmige Messen.

I. Von Mouton (de almania).
II. Von Anton Fevin (sanctorum meritis).
III. Von eben denselben (Mathurin Forestier).
IV. Missa ad placitum.
V. Missa (supra salve regina).

Nro. 5.

Eine in 325 Blättern bestehende Handschrift mit 28 vierstimmigen Messen, welche in Niederland geschrieben worden, wie sich in den vorletzten Blättern zeigt, wo es heisst: *Floruit egregius Livinus etc.*

Die Nahmen der Tonsetzer sind folgende:

Josquin de prés. — Verbonet. — Jacob Obrecht. — Hieronymus Winters. — Amandus Faber. — Joh. Prior. — Henricus Sverdonek. — Lupus. — Matheus L. — ♮. Barberian. — Isaac. — Nicolaus Carlier. — Joh. Notens. — Joh. Stichels.

Nro. 6.

Missa mit sechs Stimmen Super ***) (*o passi sparsi*) welcher Titel auf dem Einband zu lesen ist,

*) Siehe 8. musikal. Beylage, Nro. 1.
**) Siehe 8. musikal. Beylage, Nro. 2. und die Anekdote in Gerbers neuen Tonkünstler-Lexikon, unter dem Nahmen Josquin de prés.
***) Siehe 8. musikal. Beylage, Nro. 3.

hat zum Verfasser den *Anton Scandelli* der zu Dresden 1580 als Capellmeister gestorben ist. Da zu Dresden damahls die Reformation, wie Denis bemerkt, schon vor sich gegangen war, so hat der Tonsetzer dieses vortreffliche Werk zweifels ohne für einen andern Hof verfasst. Die Überschrift (*O passi sparsi*) ist aus einem Gedicht des *Petrarca* genommen, für welches damahls vermuthlich eine angenehme Melodie gesetzt war, welche alsdann *Scandelli* als Motiv angewendet und fortgeführet haben mag.

Nro. 7.

Ein überaus grosser, prächtig geschriebener und herrlich gezierter Folioband, in welchem die Anfangsbuchstaben roth gedruckt heilige Bildnisse vorstellen, wurde aus der Fuggerianischen Bibliothek in die kaiserliche übertragen. Der Titel lautet so: *Officium nuptiale illustri et generoso Dno Octaviano 2. Fuggero Baroni in Kirchberg et Weissenhorn a Fratre Johanne Tornario SS. Vdalrici et Affre Monacho Gratulationis ergo scriptum et dedicatum* 1579. *Octavian* war Rudolphs II. Rath und Statthalter in Augspurg. Er verehlichte sich mit M. Jacobe, des Johann Fugger Tochter; zu dieser Feyerlichkeit lieferten folgende Tonsetzer ihre Werke:

Jacobus de Kerle setzte den Introitus mit 5 Stimmen: *Deus coniungat vos.*

Die Messe mit 4 Stimmen und *Nuptiæ Factæ sunt* verfasste *Orlando Lasso.*

Deus patrum nostrorum hat zum Verfasser den *Melchior Schrammius.*

Nro. 8.

Threni sive Lamentationes Jeremiæ prophetæ vierstimmig, *quas Michæl Echamer Variseus Augusti Pii Electoris Saxoniæ Musici chori Collega Rudolpho II. Rom. Imp. præmissa* 12. *dist. Elegia dedicavit, in qua (vt Denis observat) ad perpetuam Austriorum Principum in artem musicam propensionem Contestandam Faciunt.*

Vive igitur salve Rudolphe Patrone canentum.
Munera et hæc clemens musica Cæsar habe.
Hæc Fernandus avus, Pater hæc et sumtibus vltro.
Et Coluere animo, Cæsar vterquè pio.

Die Musik hierzu ist nicht, wie Denis dafür hält, vom Echamer, der nur die Zueignungsschrift in Versen verfasste, sondern vom Christian Holland, dessen Nahmen zu Anfange oberhalb der ersten Singstimme, wie bey andern Werken, geschrieben ist und welcher schon vorher Kaiser Ferdinand des 1. Tonsetzer war.

Nro. 9.

Psalm Miserere, in Musik gesetzt von Sr. Maj. Kaiser Ferd. III. für 3 Soprani, 3 Alti, 3 Tenori, 3 Bassi mit untermischten vierstimmigen Chören*). Diese Composition unterscheidet sich von den bisher angeführten Werken wesentlich dadurch, dass sie nicht im strengsten Contrapunct, sondern nur vorzüglich in einer sanften angenehmen Melodie besteht. Merkwürdig ist folgende Zueignungsschrift.

Psalmus Miserere.
Ab auctoribus Augustis Davide Rege et Ferdinando III. Imperatore Magno Deo decantatus.

Miserere canitur in Quadragesima Auguste Cæsar! Ego illud nunc Offero pronus ad genua adventantis Maiestatis Vræ. Quia, nisi venisset M. Vra., ego quadragesimam ante Quadragesima habuissem. Nunc me, vt spero, Miserere hoc a Quadragesima liberabit. Omnes Versus in hoc psalmo summorum musicorum venerabundo iudicio sunt pulcherrime Compositi, spirantque in musica divinum M. V. ingenium; sed me humilem. M. V. servum præ reliquis delectat versus: benigne fac domine: hic enim quoties auditus tantum Auditui meo gaudium affert et lætitiam, vt ipsam quadragesimam lætissimam faciat.

Vive Magne Caesar, et cum tuo Davide vince,
Deo Cane et inter victorias consenesce.

Cæs. Mai. Vræ.
humillimus servus et Cliens,
Georgius Moser, Notista.

Psalm Miserere,
von gekrönten Häuptern David König in Israel und Ferdinand III. Kaiser dem grossen Gott abgesungen.

Das Miserere wird in der Fastenzeit abgesungen. Ich überreich es Ew. Maj. bey höchstdero Ankunft fussfällig. Denn wären Ew. Maj. nicht angekommen, so hätte ich das Fasten vor der Fastenzeit beginnen müssen. Jetzt aber hoffe ich, dass dieses Miserere mich davon befreyen werde. Nach dem achtungswerthen Urtheil der ersten Tonsetzer sind alle Verse in diesem Psalm sehr schön componirt und drücken in der Musik den göttlichen Sinn Ew. Majestät aus.

*) Siehe 8. musikal. Beylage Nro. 4.

Mir aber als dem demüthigsten Diener Ew. Majestät gefällt vor allem der Vers: *Herr thue wohl nach deiner Huld.* Denn so oft dieser in meinen Ohren erschallt, so lässt er mir solche Wonn' und Freude hören, dass mir sogar die Fasten in Freude verwandelt wird.

Lebe grosser Kaiser, und überwinde mit deinem David
Singe Gott, und unter Siegen eralte.

Ew. Maj.

unterthänigster, demüthigster
Diener und Client.

Georg Moser, Notist.

Ehrenvolle Auszeichnung.

Dem k. k. wirkl. geh. Rathe und Kämmerer, Herrn Grafen *Moriz v. Dietrichstein*, Obersthofmeister Sr. Durchlaucht des Herzogs von Reichstadt, diesem durch seine Abstammung aus einem der ersten adeligen Häuser der österreichischen Monarchie, mehr noch durch seine Geistesbildung, seinen offnen, liebenswürdigen Charakter, und seine Liebe zu den Wissenschaften und Künsten ausgezeichneten Manne, dessen stets nach dem Rechten und Grossen strebender Thätigkeit Wien das herrliche Denkmahl des vaterländischen Dichters, Heinrich von Collin, manche fromme Anstalt reichliche Gaben durch öffentliche Concerte, und die Gesellschaft der österreichischen Musikfreunde (zu deren leitendem Ausschusse er ehmahls gehörte) einen grossen Theil jenes Ruhmes verdankt, den sie sich, in der ersteren Zeit ihres Daseyns, sowohl durch die Wahl als durch die Ausführung ihrer Kunstleistungen erwarb, haben Seine Majestät der Kaiser einen Beweis, wie sehr Allerhöchstdieselben solche Verdienste zu würdigen wissen, dadurch gegeben, dass Sie ihm die erledigte Stelle eines k. k. Hofmusikgrafen aus höchsteigener Bewegung zu verleihen geruhten. Was der Herr Graf, welcher, der geschmacklosen Pendanterey wie der schimmernden Oberflächlichkeit in den Künsten gleich feind, nur dem Gehalt- und Gefühlvollen, dem unwandelbar Trefflichen ergeben ist, Heilbringendes für die Tonkunst wirken werde, wird die Folgezeit lehren, denn es ist die Art der Männer seines Gleichen, dass sie mit bedachtsamen, aber desto sichererm Schritte ihrem Ziele nahen; indess darf man mit Zuversicht von seinem Eifer und seinen Kenntnissen erwarten, dass er alle Mittel, welche die ehrende Wahl des Monarchen ihm nun zugewiesen, anwenden werde, zur Wiedereinsetzung der Tonkunst in ihre ursprüngliche Würde kräftig beyzutragen.

Kundmachung.

Die Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates hat mich im Verfolge ihrer Vorkehrungen zur Errichtung eines vaterländischen Conservatoriums unterm 1. Juny l. J. zum Professor auf der Violine ernannt, und diess auch bereits in der Wiener-Zeitung bekannt gemacht. — Ich gebe mir daher die Ehre die damit verbundene Begünstigung, ausser den von der Gesellschaft mir übergebenen Schülern, noch eine bestimmte Anzahl Lehrlinge in eben diesen Lehrstunden zu meinem besondern Vortheil annehmen zu dürfen, dem Musik liebenden Publicum zur Kenntniss zu bringen, und anzuzeigen, dass ich nach der bisher bekannten besten Lehrmethode des Pariser-Conservatoriums von *Rode*, *Kreutzer* und *Baillot* wöchentlich dreymahl Lehrstunden, jede zu 1 fl. W. W. in dem Locale der bemeldten Gesellschaft vom 1. October d. J. an zu halten beginnen werde, woran Theil zu nehmen ich Lehrbegierige überdiess mit dem Beysatze einlade, dass diese schon mit den ersten Anfangsgründen vertraut sind, und mit eigenen Instrumenten versehen seyn müssen.

Es soll meine erste Sorge seyn, eine auf regelrechten theoretischen Grundsätzen beruhende gleichmässige Spielart praktisch zu lehren, und diesem für mich äusserst schätzbaren Zutrauen der gedachten Gesellschaft stets nach Möglichkeit zu entsprechen.

Lehrbegierige belieben sich in meiner Wohnung auf dem Haarmarkt Nro. 686 im 3. Stock Thür Nro. 9, täglich von 11 bis 1 Uhr Vor- und von 3 bis 5 Uhr Nachmittags gefälligst melden zu wollen, wo ich Jedermann weitere Auskunft auf Verlangen ertheilen werde.

Joseph Böhm.
Professor der Violine.

Hierbey die musikalische Beylage Nro. 8 und 9.

No. 1.
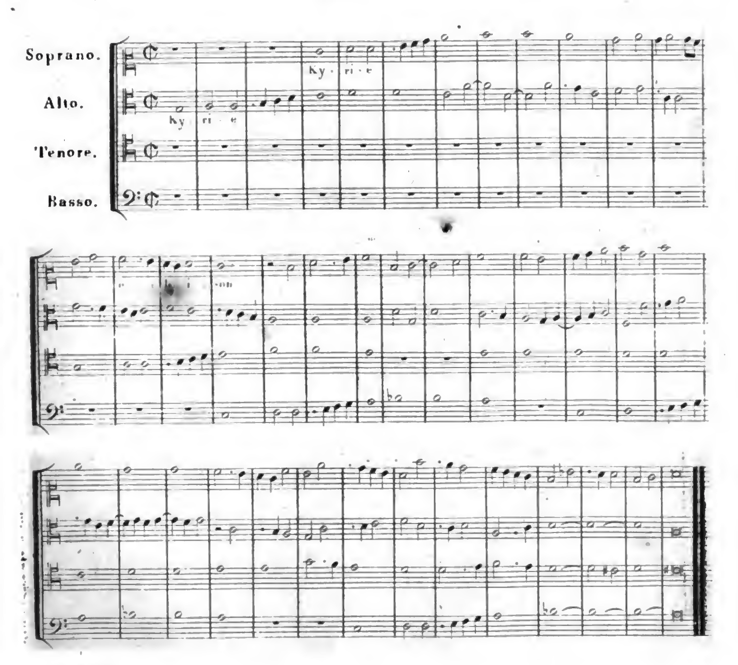
KYRIE

aus der Messe Gaudeamus

von

Ockeghen (oder *Ockenheim*, 1440.)

In das heutige Notensystem übersetzt.



N:ro 2.

K Y R I E

aus der Messe La, sol, fa, re, mi

von

Josquin de près

*

Soprano.

Alto. oder Tenor

Tenore.

Basso.

Ky - ri - e

e - le - i - son

N^ro 3.

KYRIE

aus der Messe

von

Anton Scandelli.

Soprano I°.

Soprano II°.
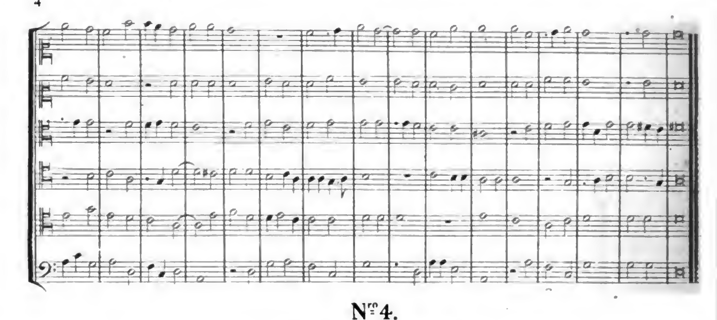
Ky-ri-e

Alto.

Tenore I.

Tenore II°.

Basso.



Nro 4.

MISERERE

von

S. Majestät Kaiser *FERDINAND* III.

Soprano.
Alto.
Tenore.
Basso.

Mi - se - re - re mi - se - re - re mi - se - re - re me - i De - us mi - se -

- re - re me - i De - us se - cun - dum magnum mi - se - ri - cor - di - am tu - am

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG,
mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat.

Den 25ten September Nro. 77. 1819.

Von den provenzalischen Sängern oder Troubadours,

nebst

der tragischen Geschichte des Troubadours, Ritter Chatelain de Coucy, und seiner Dame.

(Beschluss.)

Solcher dichterischen Überreste der damahligen Zeit haben wir sogar von den aller ältesten Perioden aufzuweisen, doch ist uns keine Melodie übrig geblieben.

Nur von einem Troubadour, dem Ritter „*Chatelain de Coucy*," hat man einige entdeckt, die um so merkwürdiger sind, als seine Lebensgeschichte von so tragischer Natur auch sich bis auf uns fortgepflanzt hat. Sie stellt ein furchtbares Beyspiel der damahligen Eifersucht auf.

„*Chatelain de Coucy*" war von den Reitzen einer Dame, der Gemahlinn des Ritters „Fayel," seines Nachbars, so entflammt, dass er viel vergebliche Versuche wagte, um zu Erhörung seiner Liebe zu gelangen, die aber stets mit den grössten Gefahren verbunden waren. Durch solche Hindernisse liess Coucy sich nun nicht abschrecken, aber die Verantwortung und steten Verdrüsslichkeiten welche die Dame seines Herzens davon hatte, brachten ihn zu dem verzweifelten Entschlusse, mit den Königen von Frankreich und England in das gelobte Land zu ziehen, und dort auf dem Schlachtfelde in dem Schwerte eines Sarazenen seinen Tod zu suchen, oder durch Thaten der grössten Tapferkeit das Herz der schönen Angebetheten zur Gegenliebe zu bewegen.

Kaum erfuhr sie die Nachricht von seiner herannahenden Abreise, so beschloss sie ihm ein heimliches Andenken zu senden, welches ihn von der Theilnahme, die seine Liebe in ihr erweckt hatte, überzeugen und in der Entfernung ihn über ihren Verlust in etwas trösten möchte.

Sie schlang also in stiller Nacht, als ihr Gatte schlief in ein seidenes Band eine Locke, die sie von ihrem Haupte desshalb abschnitt, und übersandte dem Ritter durch treue Hand dieses geheime Zeichen der Sympathie ihres Herzens.

Der Ritter ward davon entzückt, aber nur noch mehr in seinem Entschlusse befestigt, und er befestigte nun dieses zarte Pfand der Liebe mit einer Einfassung von den grössten Perlen an seinen blanken Helm, schwang sich auf sein Streitross und ritt mit seinem treuen Knappen davon, seine schönen väterlichen Auen und Burgen hinter sich lassend, in deren Nähe der Inbegriff aller seiner Seligkeit nun für ihn begraben war. Er schloss sich an den Zug der Fürsten, und träumte schon von den Thaten, deren Ruhm und Erzählung ihm das Herz seiner Dame erst noch recht erwerben würde.

In einem der ersten Treffen wurden die Christen von den Sarazenen aufs Haupt geschlagen und er bekam eine tödtliche Wunde. Seinen Tod ahnend trug er nun auf dem Schlachtfelde seinem Knappen auf, dass, wenn er tod sey, er ihn öffnen, sein Herz herausnehmen, und dasselbe einbalsamiren solle, um dasselbe mit dem Lockenbande und anderen kleinen Andenken seiner Geliebten heimlich zu überbringen.

Der Knappe war keiner nach unserer Art, die einen solchen Auftrag wohl versprochen, aber um das Einbalsamiren des Herzens, noch weniger um das Überbringen der grossen kostbaren Perlen sich sicher nicht würden sehr bekümmert haben — sondern der Treue vollführte seinen Auftrag genau, und wanderte glücklich zurück nach Frankreich. Mit seinen Kleinodien, unter dem Wams verborgen, lauerte er nun in der Nähe des Schlosses in einem dunkeln Gebüsche, um eine treue Seele zu finden, die der hohen Herrinn alles einhändigen möchte. In diesem Augenblicke entdeckte ihn der eifersüchtige Fayel, und kaum sah' er ihn, so zog er sein

Schwert, um ihn zu durchbohren. Der Arme ward nun endlich doch ungetreu und verrieth dem Ritter die Absicht seiner Sendung, welcher ihm dafür das Leben schenkte, und das Packet entriss, in dem das Herz und die Pfänder sich befanden.

Fayel's schändliche Seele ersann nun den abscheulichsten Plan, der je dem Gehirn eines Dämons entspringen konnte. Er liess in der Stille das Herz des Ritters durch seinen Koch auf eine essbare Weise zubereiten, setzte sich mit seiner Gemahlinn zur Tafel, und als sie allein das Gericht gegessen hatte, frug er sie, wie ihr dasselbe gemundet habe? die arglose Seele beantwortete diess mit Stillschweigen, bis er sie durch öfteres Fragen aufmerksam machte, und durch die Worte „Du hast das Herz deines Buhlen, des Ritters Chatelain de Coucy verzehrt", ihr Inneres mit Grauen, Schmerz und Entsetzen erfüllte. Noch immer war es ihr unmöglich die Gräuelthat zu glauben, bis endlich der Tyrann das Kästchen hohlte, und ihr das Haarband und die andern kleinen Liebespfänder hinwarf.

Diess öffnete ihre Lippen und sie sprach: *Il est vrai, que ceste viande ay — je moult amée: et croy qu'il soit mort, don est domage, comme du plus loyal Chevalier du monde. Vous m'avez fait manger son coeur, et est la derniere viande, que je mangeray onques: ne onques je ne mangé point de si noble, ne de si gentil. Si n'est pas raison, que aprés si gentil viande, je en doye mettre au desus: et vous jure par ma foy que jamais je n'en mangeray d'autre aprés ceste cy.*

So erzält „La Borde" in seinem *Essai sur la Musique ancienne et moderne* T. II. pag. 258, und so ist das altfranzösische abgedruckt.

Die tiefgekränkte und empörte Weiblichkeit der Dame vollführte einen heroischen Entschluss, denn sie ging auf ihr Zimmer, nahm nie mehr Speise und Trank, und starb in kurzem.

So endigte die Lebensgeschichte eines berühmten Troubadours, und seiner Dame.

A. + B.

Wiener-Bühnen.

Im Theater nächst dem Kärnthnerthore gab Dlle. *Vio* das Rothkäppchen in der Oper gleichen Nahmens und gefiel; besonders trug sie die Romanze im ersten Acte gelungen vor. Die Aufführung ging aber im Ganzen nicht so geründet, wie wir sie auf dieser Bühne gewohnt sind.

Im Theater an der Wien gab Mad. *Feron* am 15. Sept. ein grosses Concert. Sie schien uns nicht so gut bey Stimme wie im Redouten-Saale, und nur ihre Staccato's, chromatischen Läufe und Sprünge rissen zur Bewunderung hin und erwarben ihr rauschenden Beyfall, so wie die Ehre des mehrmahligen Hervorrufens; dass aber diese Bravouren noch nicht echter, wahrer Gesang sind, haben wir schon ausgesprochen und wiederhohlen es hier. Ausser der schon gehörten Cavatine: *tremante nel petto* und dem Tyroler-Liede sang die Künstlerinn diessmahl noch die Variationen der *Catalani*: *oh dolce contento* von den Herrn *Spitzeder* und *Elsner* in Terzett begleitet; doch konnte sie der gefeyerten Meisterinn gegenüber keinen Sieg erringen und es blieb ein Wagestück. Die Arie aus *Pucitta's* Vestalinn gab eben so wenig, als das schon daraus gehörte Duett dem Publicum grosse Lust die ganze Oper zu hören, und wir müssen wirklich bedauern, dass Mad. *Feron* nur Werke *ihres* Meisters vortrage; Einseitigkeit der Kunstbildung ist eine nothwendige Folge dieses Übelstandes. Die zwey in diesem Concerte gegebenen Ouverturen sind Meisterwerke, besonders jene aus *Mehul's* Gabrielle d'Estrées.

Die Ouverture von *Tomaschek* erinnert unwillkührlich an *Mozart's* Zauberflöte: ihr Tonsatz ist trefflich. Das Andante mit Variationen für die Oboe wurde von seinem Verfasser, Herrn *Sellner*, gut vorgetragen. Die Composition verdient alles Lob, das Thema ist lieblich, die erste und die Adagio Variation ausgezeichnet, die andern geben Gelegenheit zur Bravour. Der Virtuose wurde lebhaft beklatscht und gerufen. Statt *Castelli's* Gedicht wurde eines von *Nicolai* sehr brav gesprochen von Herrn *Demmer.* Die zweyte Abtheilung eröffnete die Posse: die Papageye, deren Grundidee echt komisch, so wie ihre Ausführung recht gut, nur vielleicht etwas gedehnt ist.

In eben demselben Theater hatte am 17. ein zweytes (viertes) Concert der Mad. *Feron* Statt. Sie sang die Polacca: *La placida campagna* von *Puccitta*, darauf die *G* Variationen von *Rode*, d. h. Thema und erste Variation derselben in *E-dur* übersetzt und zum Schlusse eine von *Rode nicht* componirte Variation. Sie hatte beyde Mahle rauschenden Beyfall und wurde gerufen, was im Theater an der Wien bey Concerten Sitte, zuweilen auch Missbrauch geworden ist. Mad. *Feron* scheint alles aufzubiethen, um sich mit Mad. *Catalani* in Vergleich zu stellen;

wir sind ihr zu gewogen, um diess zu thun; da würde gegen den gewöhnlichen Lauf der Welt der Abwesende vielleicht nicht Unrecht haben, ein sonst gewiss seltener Fall. Die Scene von *Pucitta*: *perchè non vieni* liess kalt, weil sie es war und der Sängerinn nicht einmahl zur Bravour Gelegenheit gab. Das mit lautem Beyfalle wieder gesungene Tyrolerlied musste wiederhohlt werden und lieferte wirklich einen grossen Beweis von der ausdauernden Kraft der Künstlerinn, denn sie schien nach dem ersten Mahle ermattet und sang es noch mit mehr Bravour, als sie es repetirte. Diese Piece ist und bleibt ihr Culminationspunct, in welchem sie vielleicht gegenwärtig unerreichbar ist. Die Ouverturen von *Gallus* und *Bierey* sind bekannt, sie gingen gut. Herrn *Pechatschecks* Composition und besonders sein Spiel auf der Violine sind vortrefflich, er spielte von ihm selbst verfasste Adagio und Polonaise. Reine Intonation in den schwierigsten Passagen, Kühnheit und Kraft, Originalität im Vortrage, die sich besonders im *poussé* zeigt, sind die Vorzüge dieses seltenen Virtuosen, den das Publicum mit rauschendem Beyfalle lohnte und hervorrief. Gegen *Pechatscheck's* genialen Tonsatz stachen die Clavier-Variationen des Herrn *Joseph Czerny* gewaltig ab; Jammerschade! die kleine Künstlerinn, die achtjährige *Leopoldine Blahetka*, die sie vortrug, verdiente eine weit bessere Composition. Sie spielte ihre Piece mit solcher Kraft, richtigem Ausdrucke, Präcision und einem so meisterlichen Anschlage, dass die Zuhörer, davon entzückt, ihr nicht allein während dem Stücke vielen Beyfall zollten, sondern sie auch am Ende verdienter Massen hervorriefen. Das Fortepiano auf dem sie spielte, ein neues, vierseitiges Instrument von Herrn *Conrad Graf* allhier, ist klangvoll, kräftig und nahm sich sehr gut aus. Die zweyte Abtheilung eröffneten die Bestohlenen von *Kotzebue*.

Correspondenz-Nachrichten.

Mailand, im July.

In der so eben verwichenen *Stagione teatrale della primavera* wurden auf unserem grossen Theater wie gewöhnlich drey Opern gegeben. Die erste hiess: *Il Falegname di Livonia*, nach dem Kotzebueschen „Liefländischen Tischler" vom Dichter *Romani* bearbeitet, wozu Herr *Pacini* Sohn die Musik neu componirte. Obschon das Buch eben nicht situationenreich ist, so muss man doch die nicht günstige Aufnahme dieser Oper grössten Theils der Musik derselben zuschreiben. Diessmahl hat Herr *P.* den Hoffnungen die man sich sonst von seinem aufkeimenden Talente machte, ganz und gar nicht entsprochen, und da er bis jetzt noch wenig mit seiner Kunst vertraut ist, so muss er natürlicher Weise, wenn's ihm an eigenem Fond fehlt, die Hand nach seinem Vorbilde ausstrecken, und da hören wir denn eine Menge Rossinische Stellen, die uns ohnehin das ganze Jahr hindurch in den Ohren tönen. Solche elende Nachahmungen, die in der That das leichteste von der Welt sind, haben noch das leidige an sich, dass sie dem eigenen Nachdenken in der Kunst im Wege stehen. Ewig schade, dass fast alle unsere jungen Compositeurs ihr angebornes Talent vernachlässigen, und Sclaven der jetzigen Modemusik sind. Sonst war es in Italien ganz anders. *Paesiello*, *Cimarosa*, *Guglielmi*, *Nasolini*, *Mayr*, *Sarti*, *Pär*, jeder hatte seinen eigenen Styl, und man konnte in jeder Oper den Meister derselben sogleich erkennen; wie das auch bey den verschiedenen italienischen Schulen in der Mahlerey der Fall ist. Nun aber sind wir so weit gekommen dass wir seit sieben Jahren so zu sagen nur *eine* Oper hören, denn sie gleichen sich alle. Mit dieser Epoche sind auch in Italien die *Opere serie* und *Opere buffe* ausgestorben; weder Localfarbe, weder Situation, noch Charakter der Personen werden mehr berücksichtigt, und von richtiger Behandlung des Textes ist gar keine Rede mehr, mit einem Worte: jetzt wird bey uns die Musik zur Oper ohne Text gemacht, und das kann mit hundertfachen Beyspielen bewiesen werden. Aus diesem Verfahren entstehen nun die leidigsten Folgen, und so gab man zur zweyten Oper eine ältere vom Herrn von *Caraffa*: „il vascello l'Occidente" betitelt. Ursprünglich wurde in derselben bloss die Introduction, das erste Finale, und ein anderes Stück im zweyten Acte beybehalten; alles übrige wurde von andern Meistern, darunter eine Arie, ein Duett, ein Quartett, ein Quintett aus *Rossini's* Oratorium: *Mosè*, eingelegt. Dieses musikalische Quodlibet würde gewiss sein Ende nicht erreicht haben, wären nicht H. KK. HH. der Vicekönig und sein erlauchter Bruder der Palatin von Ungarn beym ersten Act zugegen gewesen, bey welchem auch allgemeine Stille herrschte; beym zweyten Act hingegen, war des Pfeifens, Heulens und Basta Schreyens kein Ende, und diese Oper unterlag daher in der ersten Vorstellung. Da gerade

bey den Rossinischen Stücken am meisten gepfiffen und geheult wurde, so können sie daraus abnehmen, dass sie gar nichts ausgezeichnetes haben, und wenigstens in dieser Oper keine Figur machen. Ob die Musik derselben zum Oratorium geeignet sey, mögen Andere beurtheilen. — Zur dritten Oper gab man die *Clotilde* von Herrn *Coccia*, dem wir danken, für die herrlichen Sachen die er uns von *Cherubini* und *andern* Meistern hören liess, zugleich aber gestehen müssen, dass er uns manches Schöne und Gute in dieser Oper, die mit einem guten Buffo ihren Effect nicht verfehlt und überall gefallen wird, geliefert hat. Die Chöre nehmen sich besonders gut aus, und verdienen daher eigends erwähnt zu werden. Die Sänger dieser *Stagione* (die Sgra. *Festa* und die Herrn *Crivelli*, *Remorini* und *Pacini*) haben sich auch in dieser Oper am meisten hervorgethan, ganz besonders aber die *Festa* und der buffo *Pacini*.

Se. Maj. der Kaiser haben dem Vernehmen nach die dem hiesigen grossen Theater bisher ertheilte jährliche Unterstützung von 80,000 fl. C. M. auch der zukünftigen neuen *Impresa* allergnädigst zu bewilligen geruht. — Capellmeister *Mayr* componirt bereits die Cantate welche bey Ankunft der allerhöchsten kaiserl. Hoheit allhier gegeben werden wird. — *Rossini* ist dermahlen in *Neapel* als Director der königl. Theater auf vier Jahre angestellt, und hat ausser freyer Kost und Wohnung einen ansehnlichen Gehalt und überdiess noch einen Antheil an den Hazardspielen. — Nächsten Carneval werden auf unsern Theater *alla Scala* drey neue Opern gegeben. Die erste wird von *Rossini*, die zweyte von *Mayerbeer* und die dritte von Herrn *Pacini* componirt.

Vermischte Bemerkungen.

Vergleichung des feinen musikalischen Urtheils mit dem moralischen.

„So wie der Kenner bey Saiten- und Blas-Instrumenten auch die kleinsten Mistöne bemerkt, so hat man im Leben darauf zu sehen, dass nicht etwa ein Miston darin vorkomme, und um so mehr, je grösser und vorzüglicher die Zusammenstimmung (concentus) der *Handlungen*, als die der blossen *Töne*, ist. So wie also bey Saiten-Instrumenten das Gehör der Tonkünstler auch das Geringste empfindet, so werden wir, wenn wir scharfsichtige und sorgfältige Entdecker der Fehler seyn wollen, oft aus dem Kleinen das Grosse erkennen." (Cicero de officiis I. 40).

Schönheit der Ordnung im Leben, wie im Gesange des Chors.

„Wer könnte noch zweifeln, dass es in der ganzen Lebensweise etwas Schöneres gebe, als Planmässigkeit und Ordnung? Diess kann man sogar oft aus den Schauspielen der öffentlichen Feste erkennen. Denn wenn der Sängerchor nicht mit dem bestimmten Tone und Tacte des Vorsängers zusammenstimmt, so fühlen die Zuhörer etwas Mistönendes und Tumultuarisches. Wenn er aber nach den Regeln des Tactes und des Sylbenmasses, als hätten sie sich zusammenverschworen, harmonirt und übereintrifft, so tönt nicht nur den Sängern selbst aus solcher Eintracht der Stimmen etwas Freundliches und Liebliches zurück, sondern die Zuschauer und Zuhörer werden auch mit der heitersten Lust erfüllt." (*Cicero* Fragm. nach Xenoph. Ökon. C. 8).

„Gute Bücher und eine gute Bühne können den Geschmack einer Nation umbilden, schaffen sich ein Publicum, wie sie es haben wollen. Einige grosse Tonkünstler haben unserm Publicum gleichsam Ohren gegeben, und nunmehr klagen die Musiker weit weniger, als andere Virtuosen, über Mangel des Geschmacks." (Briefe die neueste Liter. betr. 21. Th. 1765.)

„Der Virtuose (sagt *Mendelssohn*) muss die Ausschweifung aus einem Gebiethe (der Kunst) in das andere mit grosser Behutsamkeit zu behandeln wissen. Der Dichter, der sich mit Vorsatz der nachahmenden Töne befleissiget, ist in Gefahr seinem Gedichte ein läppisches Ansehen zu geben, das nur Kindern gefallen kann. Und Stümper in der Musik haben sich nicht selten lächerlich gemacht, wenn sie solche Begriffe haben ausdrücken wollen, die mit den Tönen in keiner natürlichen Verbindung stehen."

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG,
mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat.

Den 29ten September Nro. 78. 1819.

Über die Kritik musikalischer Werke,
nebst
beyläufigen Bemerkungen über die letzteren.

Jede Kunst, die ihre Werke dem Publicum ausstellt, kann nicht vermeiden, sie eben so verschiedenen günstigen oder ungünstigen, gründlichen oder seichten Urtheilen Preis zu geben, als die Grade und Arten der Bildung und Fähigkeit, und die Ideen und Ansichten der Individuen verschieden sind, aus denen diess Publicum besteht. Sie beabsichtet zwar ein *allgemeines* Wohlgefallen; aber diejenigen Voraussetzungen (sowohl in Ansehung des Werkes, als derer, die es zum Genusse empfangen), unter welcher diess allgemeine Wohlgefallen möglich wäre, können nur im beschränkten Masse erfüllt werden. Wenn nun gleich das wahre Schöne und Erhabene durch sich selbst mit unwiderstehlicher Gewalt anziehen und fesseln, und nicht eben erst durch Beweise und Zergliederungen des Kunstrichters seine ästhetische Wirkung gewinnen soll, so setzt es doch immer, um seine Zauberkraft nicht zu verfehlen, als Schönes und Erhabenes der *Kunst*, besonders wenn es nicht von der einfachsten Art, sondern sinnreicher angelegt und zusammensetzt, und tiefer begründet ist, mancherley Vorkenntnisse, leitende Ideen, vorbereitete günstige Empfänglichkeit, gehörige Aufmerksamkeit, klare Auffassung u. a. m. voraus, was schwerlich in gleichem Masse unmittelbar zu erwarten ist, und wozu es mancher Hülfsmittel bedarf. Unter diesen ist es die Kritik der Kunst, welche, durch Prüfung, Zergliederung und Würdigung der Werke derselben, nicht bloss dem Künstler, sondern auch dem geniessenden Kunstfreunde, nützlich zu werden, jenem zur Vervollkommnung seiner Schöpfungen, diesem zur Wahl, Läuterung, Bewährung und Erhöhung seiner Kunstgenüsse, hülfreiche Hand leisten kann. Diese Kritik bildet sich zwar selbst an dem Reichthume der Kunst und der freyen Schöpfungen des Genies, wenn ein liberaler Geschmack sie vor Einseitigkeit, Vorurtheil, Eigensinn und leidenschaftlicher Beschränktheit bewahrt; aber sie bildet auch — je gründlicher und einsichtsvoller sie ist — im Ganzen, wenn gleich unmerklich, die schöne Kunst und ihre Welt, von dieser oder jener Seite, zu höherer Vollkommenheit. Zwar wird und mag das echte Genie immerfort dem Drange seiner Begeisterung folgen, und in neuer Eigenthümlichkeit Schönes und Grosses schafften; sollte es sich aber in den Mitteln zu seinem Zwecke vergriffen, sich von seinem Ziele verirrt, sich etwa ins Ungeheuere und Abendteuerliche verloren haben, wo es nur Grosses und Erhabenes suchte; sollte seinem Werke die äussere Vollendung und innere Läuterung noch fehlen; dann wird es auch die Erinnerungen der freymüthigen Kritik mit Dank annehmen dürfen, wenn sie warnend, belehrend oder zurechtweisend sind. Das Publicum wird zwar fortfahren, sich den Eindrücken der Kunstwerke frey zu überlassen; allein es wird der echten Kritik es doch auch zum Theil Dank wissen, wenn es von ihr in den rechten Standpunct gestellt, bisweilen vorläufig auf die Ideen des Künstlers, auf seine vorzügliche Seite aufmerksam gemacht, über die Bedeutung und den Werth seines Werkes belehrt, gegen seine voreiligen, unreifen Urtheile mit Misstrauen erfüllt, kurz in Sachen des Geschmackes mehr aufgeklärt wird. Wäre auch eine wahrhafte, unbefangene, lehrreiche Kritik eben so selten, als sie schwierig ist, so würde es doch sehr übereilt seyn, von aller Kritik der Kunst mit Verachtung zu sprechen, oder sie für entbehrlich, für Schimäre, oder gar für schädlich zu halten.

Der Zweck dieses Aufsatzes ist, einige Gedanken über gewisse Hauptpuncte der musikalischen Kritik aufzustellen, und daran gelegentliche allge-

meine Bemerkungen über die Werke der Tonkunst selbst zu knüpfen.

Die Kritik, welche in einer Prüfung und Beurtheilung der Kunstwerke besteht, durch die deren grösserer oder geringerer Werth bestimmt, folglich ihr Vorzügliches und Mangelhaftes aufgezeigt, und ihre Classe angegeben wird, kann in eine *höhere* und *niedere* unterschieden werden. Die letztere (welche wegen ihrer Bezeichnung keineswegs gering zu achten, sondern wegen der zu ihr nöthigen grossen und gründlichen Kenntnisse vielmehr immer sehr hoch zu schätzen ist) begnügt sich, die Composition bloss nach den Regeln der musikalischen Grammatik, d. h. in Absicht der Correctheit zu prüfen. Viele Werke können, gleich manchem richtigen prosaischen Aufsatze, diese Prüfung aushalten, ohne desshalb auf den Nahmen von Werken schöner Kunst Anspruch zu machen. Die höhere Kritik aber würdigt das Product nach den höheren Anforderungen des Geschmacks, nicht, wie jene, in bloss technischer oder mechanischer, sondern in *ästhetischer* Hinsicht. Und wie manche Werke, an denen der mikrologische Grammatiker diesen und jenen Verstoss wider die hergebrachte strenge Regel zu tadeln findet, erheben sich dennoch durch ihren *Geist* über die fehlerfreyen Ausarbeitungen des blossen Fleisses oder berechnenden Verstandes zum Range genialer Schöpfungen einer dichterischen Begeisterung, die zur Bewunderung hinreissen und das Gemüth entzücken! Wer wollte aber desshalb jener Kritik ihren Werth und Nutzen absprechen, welche zunächst auf Reinheit und Richtigkeit der musikalischen Sprache, in den harmonischen Fortschreitungen, Vorbereitungen, Auflösungen im Rhythmus u. d. gl. aufmerksam macht, Fehler vermeiden lehrt, die doch mehr oder minder den Eindruck eines sonst schönen Ganzen stören und schwächen können, und über Gesetze wacht, mit deren Verachtung am Ende die Tonkunst in ein leeres, unbestimmtes, willkührliches Spiel der Töne ausarten würde? Auch selbst das Conventionelle muss diese Kritik berücksichtigen. Hat der Componist z. B. eine Fuge oder irgend ein anderes Stück bestimmter Art schreiben wollen, so muss er auch die, auf tieferem Grunde beruhenden, Regeln dieser Schreibart befolgen; sonst wird er den Zuhörer ungewiss und irre machen, ihm ein *Quid pro quo* geben, und das erwartete Vergnügen rauben. Ausserdem sollte wenigstens die Aufschrift sogleich die Freyheit andeuten, die er sich genommen hat, vom Hergebrachten abzugehen. Die niedere Kritik beurtheilt also die äussere, technische (kunstmässige) Form der Compositionen, ihre Eintheilung und Verbindung, Rhythmus und Modulation u. s. w., kurz Alles, was sich nach Begriffen und Regeln an ihr schätzen lässt, so dass sie wenigstens das gesunde Gehör und den Geschmack nicht beleidigt, ohne noch daraus zu sehen, ob sie denselben, nicht nur theilweise, sondern auch im Ganzen befriedige und ergetze, die höhere Kritik erhebt sich auf einen höheren Standpunct zu weiteren, grösseren Ansichten; würdigt das Werk nach den Ansprüchen des gebildeten Geschmacks, nach seinem ästhetischen (oder auch poetischen) Charakter, nach seiner Bestimmung zu einer edlen Unterhaltung im engen oder weiteren Kreise, im Kleinen und Grossen, Einzelnen und Ganzen.

(Die Fortsetzung folgt.)

Wiener-Bühnen.

Eine französische Operette: *Die beyden Troubadours*, mit Musik von *Mehul*, hat im Kärnthnerthortheater, wo selbe am 24. d. M. aufgeführt wurde, gänzlich missfallen.

Wenn auch der Vorwurf, den man unserm Publicum wegen seiner Kälte gegen kleine Opern überhaupt zu machen pflegt, nicht ganz ungegründet seyn sollte, so muss man doch gestehen, dass es *diessmahl* nicht Unrecht hatte. Der deutsche Schauspieler mag immerhin zur Darstellung der französischen Scherzspiele nicht gewandt genug seyn, aber bey *diesem* Stücke ist die Schuld des Missfallens wohl hauptsächlich der Musik zuzuschreiben, welche *durchaus* kalt lässt. Übrigens können die darin vorkommenden echtprovencalischen Gesänge der Troubadours wohl für die Franzosen, unmöglich aber für uns Deutsche Interesse haben.

Mad. *Feron* gab am 22. im *Theater an der Wien* ihr *fünftes* Concert bey vollem Hause. Wir haben durchaus keine Veranlassung gefunden, unser in den vorigen Blättern über sie gefälltes Urtheil zu widerrufen.

Mdlle. *Kainz* gibt statt der abgegangenen Mdlle. *Vio* das *Rosenhütchen* mit grossem Beyfalle.

Miscellen.

Die zum zweyten Mahle hier anwesenden vier blinden Musiker aus Parma, *Antonio Oppici*, *Ferdinando Mognani*, *Stefano Lomassi* und *Giuseppe Boggiani*, welche der menschenfreundlichen Unterstützung des Herrn *Serventi* in Parma ihre musikalische Ausbildung verdanken, haben dem Director des hiesigen k. k. Blinden-Instituts, Herrn *Wilhelm Klein*, ihren Wunsch zu erkennen gegeben, diese wohlthätige, ihnen doppelt wichtig erscheinende Anstalt, welche sie, bey ihrem vorjährigen hiesigen Aufenthalte, nach Inhalt dieser Zeitung vom 3. October 1818 Nro. 40 zum ersten Mahl kennen gelernt hatten, wieder zu besuchen. Es wurde dazu Samstag Vormittags den 18. Sept. bestimmt. Nach herzlicher Bewillkommnung und Erneuerung der Bekanntschaft zwischen ihnen und den blinden Zöglingen des Instituts, schritten beyde Theile zur abwechselnden Production folgender Musikstücke:

Die fremden Blinden.

Symphonie von Rossini (Italiana in Algieri).

Variationen von Morlachi.

Variationen von Rossini (di tanti palpiti).

Symphonie von Rossini (Opera Cenerentola).

Variationen von Rolla.

Symphonie von Rossini (dell' inganno felice.)

Die Zöglinge des k. k. Blinden-Instituts.

Den ersten Theil der 7 Worte am Kreutz, componirt von Haydn, in 4 Singstimmen mit Clavier-Begleitung.

Violin-Concert von Kreutzer, gespielt von dem Zöglinge Neuhuber.

Quartett für 2 Clarinett, 1 Horn und 1 Bass von Lefebre.

Septett, componirt von Simon Sechter, Gesang- und Clavierlehrer bey dem Institut.

Polonaise von L. v. Beethoven, gespielt von dem Zöglinge Franz Meneen.

Symphonie, componirt von Leopold Wablinger, Musiklehrer bey dem Institut.

Sonate von Mozart aus F, gespielt von dem Zöglinge Franz Meneen.

Den Schluss machte der vaterländische Gesang: Gott erhalte den Kaiser, mit angemessener Abänderung des Textes, nach Haydn's Composition.

Noch wurden den nicht sehenden Gästen, nach ihrem Verlangen, die vorzüglichsten Hülfsmittel und Unterrichtsgegenstände für die Zöglinge des Instituts gezeigt und ihnen einige Proben ihrer Handarbeiten zum Andenken übergeben. Heiter und zufrieden, wie beschäftigte Blinde es immer sind, und mit dem Wunsche, bald wieder zusammen zu kommen, trennten sich beyde Theile unter Händedruck und Liebkosungen, wobey sowohl sie, als alle Übrigen, welche dieser interessanten Scene beywohnten, mit erhöhetem Dankgefühl gegen den Staat und die Menschenfreunde erfüllt wurden, durch deren Edelmuth, hauptsächlich durch Hülfe der alles erheiternden Tonkunst, ein so grosses Übel, selbst bey denen die es betrifft, gleichsam unfühlbar gemacht wird.

Vermischte Bemerkungen.

Die Musik bestehet mit dem lebendigen Vortrage der schönen Wissenschaften (d. h. der schönen Redekünste) in einer natürlichen Verbindung. Die Stimme muss vornehmlich bey dem Ausdrucke der Empfindungen, Neigungen und Leidenschaften, bald erhoben, bald erniedrigt werden. Der Leser muss das Starke, das Heroische, das Schreckliche, das Wehmüthige, das Furchtsame und das Zärtliche, durch angemessene Töne, durch gehörige Einbeugungen der Stimme, durch ein Steigen und Fallen, Abkürzen, Stillschweigen und geschwinderes Anfangen auszudrücken wissen. Alles dieses gehört zur Musik. So lange aber die Tonkunst nur angewendet wird, den willkührlichen Zeichen der Poesie einen grössern Nachdruck zu geben, so müssen alle nöthigen Ausnahmen von Seiten der Tonkunst geschehen. Der Dichter überlässt sich zügellos seiner Begeisterung, und thut den Regeln seiner Kunst vollkommen Genüge, ohne sich zu bekümmern, ob dieser oder jener Ausdruck mit den Regeln der Musik streiten werde. Die Hülfskunst muss von der Strenge ihrer besondern Regeln nachgeben, und Alles den Schönheiten der Hauptkunst aufopfern. Indessen muss der Dichter diese Vorsicht gebrauchen. Wenn sein Gedicht declamirt, d. h. mit der Musik verbunden zu werden bestimmt ist, so muss er solche Schönheiten vermeiden, die nicht declamirt werden können, und folglich die verlangte Verbindung unmöglich machen. Man findet in den Trauerspielen einiger englischen Dichter, als Thomsons, Youngs u. a., einige Stellen, die zum Lesen vortrefflich sind, und sich dennoch auf dem Theater nicht gut ausnehmen. Es sind Schönheiten

der Poesie, die aber unmöglich mit der Musik verbunden werden können. (*Mendelssohn* über die Hauptgrundsätze der schönen Künste und Wissenschaften).

C. F. Michaelis.

Recension.

Die heilige Cäcilia. Gedicht von Theod. Körner, in Musik gesetzt und dem Fräulein Cäcilia von Mosel gewidmet von M. J. Leidesdorf. 87. Werk. Partitur und Clavierauszug. Wien, bey S. A. Steiner und Comp. Preis 12 fl. W. W.

Herr *L.*, dem die Tonkunst bereits schon so viele schätzbare Beyträge verdankt, hat sich nun hier an einer grössern Instrumental-Composition versucht; wie befriedigend und ruhmvoll der Erfolg war, haben wir bereits bey der ersten Production im k. k. Universitäts-Saale geäussert; jetzt sind wir durch den Besitz der Partitur in den Stand gesezt, ausführlicher davon zu sprechen, und unsere verehrten Leser mit den Schönheiten des Werkes genauer bekannt machen zu können. — *Theodor Körners* eben nicht umfangreiches Gedicht ist hier als Cantate für eine Sopran-Solostimme mit Wechselchören bearbeitet worden; unser Componist hat den Text auf folgende Weise eingetheilt; er beginnt nähmlich: *A* Mit einer ernsten *Ouverture* in der Haupttonart Es-dur, welche nebst einem pathetischen Adagio, aus einem brillanten fugirten *Allegro moderato* besteht, das ohne eigentlichen Mittelsatz, zwar eben nicht streng, aber dennoch mit contrapunctischer Genauigkeit durch verschiedene Tonleitern geführt ist, und am Schlusse eine wackere Engführung enthält. Unter einem Tremulando der Seiteninstrumente trägt: *B* die Solostimme das Einleitungs-Recitativ: *„Noch im Beginnen war der neue Glaube"* vor, welche Worte anfangs der Männerchor allein, später, wenn der Dichter spricht: *„Da flammte längstens schon in Cäciliens Brust"* aber beyde Chöre vereinigt wiederhohlen, und in einem feurigen, sechsstimmigen vom vollen Orchester begleiteten Gesange die Introduction schliessen. *C.* Eine milde, rührend zum Herzen sprechende Arie: (*Adagio non troppo*, Asdur, 6/8) deren einfach zartes Motiv die Clarinette in gehaltenen Tönen angibt: *„von frommer Sehnsucht war ihr Herz durchglüht"*. Im darauf folgenden Allegro 4/4 treten beyde Chöre bey der Stelle: *„vernahm sie wunderbare Melodien"* leise zu einander flüsternd ein, welche Worte durch eine enharmonische Verwechslung um so treffender charakterisirt sind, und bey dem Jubelruf: *„und es erklingt in heiligen Accorden das Siegeslied der Seraphim"* schwellen die Klänge zur höchsten Kraft an, indem die concertante Stimme epheuartig die vollen Harmonien umrankt. *D.* Ein reitzendes Arioso, worin besonders die Ausweichung nach E-dur *„erröthet still in jungfräulicher Scham"* bezeichnend, und von wohlberechneter Wirkung ist. Die Worte: *„in süsser Wehmuth bricht ihr frommes Herz"* (Andante Es alla breve) tragen wieder die Chöre vor, und nach einem Ruhepuncte in der Dominante stimmt der *Tenor* die feurige Schlussfuge an, dem *Alt*, *Sopran* und *Bass* antworten: *„flieht ihre Seele himmelwärts"* worin die Singstimmen von einem glänzenden Accompagnement kräftig unterstüzt werden, und welches Tonstück sehr geschmackvoll ausgearbeitet ist. — Im Allgemeinen muss noch an dem ganzen Werke die richtige Auffassung des Sinnes, die wohlgeordnete Stimmenführung, und das durchaus effectvolle Instrumentale nach Verdienst gewürdigt werden; die etwas häufige Wiederhohlung der Textworte rührt wohl von der Kürze und den sparsamen Incisionen und Ruhepuncten der Dichtung her, und kann daher nicht füglich dem talentvollen Tonsetzer zur Last gelegt werden, von dem wir ja bald wieder ein ähnliches schätzenswerthes Kunstproduct zu erhalten wünschen.

Notiz.

Nach der *Magdeburger*-Zeitung ist Mad. *Catalani* keine *Italienerinn*, sondern eine *Deutsche*, und zwar aus *Magdeburg* gebürtig. Ihr Geburts-Nahme soll *Dörtchen Schäffer* seyn; ein dortiger Bandfabrikant behauptet: Mad. *Catalani* sey seine Schwester. (Berl. Zeitung.)

Wien, bey S. A. Steiner und Comp., Musikhändler.

Gedruckt bey Anton Strauss.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG,
mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat.

Den 21ten October Nro. 79. 1819.

Etwas zur Rechtfertigung des Contrapunctes.

Es gibt wohl in allen schönen Künsten Etwas, das mehr herkömmlich und durch Gewohnheit gleichsam geheiligt, als aus ihrer Natur und wesentlichen Absicht deutlich erkannt und gerechtfertigt ist: der Kenner fragt oft darnach, als nach einer wichtigen Sache, während die grosse Menge sich nicht darum kümmert, und dabey um nichts weniger in ihren Kunstgenüssen glücklich ist. Ohne Zweifel hat auch unsre Musik manches Conventionelle, das von grossen Meistern vielleicht zufällig eingeführt, von andern nachgeahmt worden, und endlich zur Regel geworden ist, ohne dass man gerade die Nothwendigkeit davon einsieht. Einige Künstler wagten auch wohl, sich über solche Schranken hinweg zu setzen. Immer wird es aber der Kunst vortheilhafter seyn, behuthsam hierin zu verfahren, und nicht sogleich gewisse Arten der künstlerischen Methode und Behandlung, die sich lange in gesetzlichem Ansehen erhalten haben, bloss desshalb zu verwerfen, weil man ihren Grund noch nicht einsieht, oder weil durch sie die Ausübung der Kunst einiger Massen erschwert und beschränkt wird. Das was man in der Musik Contrapunct im engern Sinne nennt, hat mitunter nicht nur bey blossen Freunden der Kunst, sondern selbst bey Künstlern und Kunstverständigen, dasselbe Schicksal betroffen, verachtet oder verschmäht zu werden, weil man es nicht verstand, nicht in seiner wahren Anwendung kannte, oder mit seinen Vorurtheilen und schwankenden oder verkehrten Begriffen von der Kunst nicht vereinigen konnte. Es gab und gibt Personen nicht ohne musikalischen Geschmack, welche Fugen und im gebundenen Styl geschriebene Sachen nicht lieben, oder als gelehrte Musik zurückweisen. Beschränkten sie ihr ungünstiges Urtheil bloss auf solche Arbeiten, die bey vieler Künstlichkeit steif und charakterlos sind, so würde man es nicht misbilligen. Aber sie verwerfen oft die ganze Gattung dieser Composition, ohne sie gehörig zu kennen, und aus einseitigem Geschmack und zu engem oder irrigem Begriffe von Kunst überhaupt und Musik insbesondere. *Rousseau's* hartes Urtheil über Harmonie ist bekannt, aber wohl noch werth, hier wörtlich angeführt zu werden.

„Wenn man bedenkt (sagt *J. J. Rousseau* in dem Artikel Harmonie seines *Dictionaire de Musique*), dass von allen Völkern der Erde, welche alle eine Musik und einen Gesang haben, die Europäer die einzigen sind, die eine *Harmonie* von Accorden haben, und diese Mischung angenehm finden; wenn man bedenkt, dass die Welt so viele Jahrhunderte gedauert hat, ohne dass von allen Nationen, welche die schönen Künste bearbeitet haben, eine einzige diese *Harmonie* gekannt hätte; dass kein Thier, kein Vogel, kein Wesen in der Natur, einen andern Accord als den Einklang, noch eine andre Musik, als die Melodie, hervorbringt; dass die so wohlklingenden, so musikalischen morgenländischen Sprachen, dass die so feinen, so empfindlichen, mit so viel Kunst geübten Gehörwerkzeuge der Griechen niemahls diese wollüstigen und leidenschaftlichen Völker zu unsrer *Harmonie* hingeführt haben; dass, *ohne* dieselbe, ihre Musik solche wundervolle Wirkungen hatte; dass die unsrige, *mit* ihr, so schwache äussert; dass es endlich den Völkern des Nordens, deren harte und grobe Organe mehr durch Getöse und Geräusch der Stimmen, als durch die Süssigkeit der Accente und durch die Melodie der Inflexionen, gerührt werden, vorbehalten war, diese grosse Entdeckung zu machen, und sie (die Harmonie) als Princip für alle Regeln der Kunst aufzustellen; wenn man, sage ich, auf alles diess Acht hat, so ist ziemlich schwer, nicht zu argwöhnen, dass unsre ganze Harmonie nichts sey, als eine gothische und barbarische Erfindung, die wir-

uns nie würden haben einfallen lassen, wenn wir empfindlicher für die wahren Schönheiten der Kunst und für die wahrhaft natürliche Musik gewesen wären."

Es ist wohl nicht nöthig, das Unhaltbare dieser mit sophistischer Beredsamkeit geschriebenen Bemerkungen zu zeigen. Gesetzt es hätte sonst nie und nirgend Harmonie gegeben, so folgt daraus noch nichts zum Nachtheil dieser Erfindung. Die Kunst bildet sich allmählig; wenn sie sich aber einmahl gebildet hat, ist es unmöglich, sie zur regellosen Natureinfalt zurückzuführen, ohne sie selbst aufzuheben. Die erhabene Kraft grosser fugirter Chöre von *Händel*, *Bach*, *Mozart*, *Graun*, ist die beste Widerlegung der *Rousseau*'schen Behauptungen. Der berühmte *Gluck* gehörte auch nicht zu denen, welche durch ihre Werke Fürsprecher des Contrapunctes und gebundenen Styls geworden wären, so gross sie immer im leidenschaftlichen dramatischen Ausdrucke seyn mochten. *Händel* stritt ihm vielmehr alle Kenntniss des Contrapuncts geradezu ab. Der verdiente kunstsinnige *Reichardt*, ein eifriger Anhänger *Glucks*, suchte in der strengen gebundenen Schreibart seine Grösse nicht, liess dieser jedoch an ihrem Orte (besonders im Kirchenstyl) wohl Gerechtigkeit widerfahren, neigte sich aber früher sehr auf *Rousseau's* Seite, wie folgende Stelle aus seinem Kunstmagazin I. S. 3 verräth: „Seitdem die Harmonie unser Ohr so verspannte, dass sie uns bey jeder Gelegenheit nothwendig ward, seitdem gleiten unsre Melodien so oberflächlich hinweg, sind nur *Gewand* der Harmonie. Und seitdem wir für diese gar noch ein System haben, das sich so von Anfang bis zu Ende fein schicklich mit den Lehren der *ökonomischen Baukunst* vergleichen lässt, frägt der Theoretiker mit Recht noch dem Fundament jedes melodischen Schritts. Daher will er nun auch schon das Fundament *sehen*, am Hören gnügt's ihm nicht."

(Die Fortsetzung folgt.)

Wiener-Bühnen.

Theater an der Wien.

Am 28. Sept. zum ersten Mahle: *Der Barbier von Sevilla.* Oper in 2 Aufzügen mit Musik von *Rossini.*

Die Ouverture (wir kannten sie schon, denn sie wurde auch zur Oper: *Elisabeth* gegeben) ist nach dem gewöhnlichen Zuschnitte; ein geräuschvoller Eingang, ein tändelndes Allegro, hierauf Trompetengeprassel, ein zweymahl vorkommendes Crescendo, endlich ein lärmender Ausgang im geschwinderen Tempo. Indess halten wir sie doch für die Beste der bisher gehörten.

Die Oper selbst enthält viele schöne, mitunter charakteristische Stellen; doch stiessen uns auch mehrere alte Bekannte auf, und es versteht sich von selbst, dass die gewissen Crescendo's sich in hinlänglicher Anzahl vorfinden. Das erste Finale gefiel ungemein; wir glauben, der braven Aufführung wegen; denn die Composition ist jener des ersten Finale im Othello wie aus dem Gesichte geschnitten. Im zweyten Acte sprach uns ein Duett in *B-dur* (gesungen von Herrn *Seipelt* und *Jäger*) am meisten an. Weniger gefiel uns das Terzett in *F dur* (zwischen Dlle. *Schwarz*, und den Herren *Jäger* und *Schütz*) obschon dessen Wiederhohlung stürmisch gefordert wurde; weil uns unwillkührlich *Haydn's* bekanntes: *Nun eilet froh der Ackersmann* dabey einfiel. Aber wer beschreibt den Jubel, welchen eine kleine Variation in der Schlusspolonaise (von Herrn *Jäger* und Dlle. *Hornik* sehr artig vorgetragen) erregte? Genug, dass solche *drey* Mahl gesungen werden musste, und diess vermuthlich *per analogiam* mit einem ähnlichen Gedanken in der *Gazza ladra*, dem auch diese Variation nachgebildet ist. Sie steht aber nicht in der *Rossini*schen Partitur, und ist (wie wir gewiss versichern können) von Herrn *Riotte* eingelegt.

Herr *Jäger* (Graf *Almaviva*) sang unübertrefflich; im Spiele leistete er das Mögliche. Eben so waren die Leistungen der Herren *Seipelt* (Doctor *Bartholo*) und *Schwarzböck* (*Basilio*) verdienstlich. Herr *Schütz* (*Figaro*) und Dlle. *Schwarz* (*Rosine*) konnten nicht befriedigen. Beyde sind Anfänger im Gesange, beyde lassen für die Zukunft viel Gutes hoffen; aber zum Vortrage dieser Rollen gehören *vollendete* Sänger. Noch verdienen die Chöre und das Orchester eine rühmliche Erwähnung. Letzteres hat bey dieser Oper den ihm sonst gemachten Vorwurf, dass es Forte und Piano zu wenig beachte, gänzlich widerlegt.

Correspondenz-Nachrichten.

Grätz den 15. Sept.

Der hiesige Musikverein hat am 8. d. M. zum Besten der neuen Armen-Anstalt ein grosses Concert im ständischen Saale veranstaltet. Den Anfang machte eine Symphonie in *E* von *Anselm Hüttenbrenner*, einem gebornen Steyermärker, der im reinen Satze den würdigen k. k. Hofcapellmeister *Salieri* zum Meister hatte. — Ein Adagio eröffnet dieses herrliche Tonstück. Im leisen Spiele der Violinen ertönt das angenehme Thema, das plötzlich von den Bässen aufgenommen wird, worauf die Violinen sich schneller bewegen, indessen Flöte, Fagot und Oboe in contrapunctischen Lustkämpfen spielen. Endlich haben sich alle Instrumente vereint, welche wie hochaufthürmende Wellen sich fortbewegen, bis ein Paukenwirbel — nach einem Halt — den Eintritt des raschen Allegro — in *E-dur* — verkündet, in welchem sich das wahre Kunsttalent dieses hoffnungsvollen Tonsetzers vollends beurkundet.

Dann folgte eine Arie von *Rossini* in *As-dur*, dem angenehmen Tonsatze entsprechend gesungen, von Fräul. *K. Maurers* Bass-Arie, sang Herr *G.* mit wohlklingender Stimme; so wie das Potpourri von *Keller* von *P.* mit Fertigkeit und Ausdruck vorgetragen wurde. Grossen Beyfall erhielt auch: der Abschied der Troubadours, worin sich Herr *Hysel* mit seiner Violin-Variation besonders auszeichnete. Mehuls Ouverture aus Johanna, und die Chöre von Händel und Fischer machten ebenfalls viele Wirkung. Während der 2. Abtheilung declamirte Herr *G.* eine Ballade von unserm allverehrten vaterländischen Dichter von *Kalchberg*, dessen Muse schon lange mit dem Lorbeer der Unsterblichkeit prangt.

Recension.

Sonate für Pianoforte und Violin. — Sr. kaiserl. Hoheit dem durchlaucht. Prinzen Rudolf, Erzherzog von Oesterreich etc. etc. etc. in tiefer Ehrfurcht zugeeignet von Ludw. van Beethoven, 96. *Werk. Wien, bey S. A. Steiner und Comp.* (*Preis*, 5 *fl. W. W.*)

Auch in diesem Werke des genialen Verfassers offenbart sich eine grosse Fülle reinen Kunstgemüthes, ein phantasienreicher Ideenaufschwung, und jene seine Geburten vorzugsweise charakterisirende Originalität, an welcher das zahllose Heer seiner knechtischen Nachahmer von jeher scheiterte, und wodurch sie gewöhnlich die kleine Summe des Guten, womit sie bisweilen ihre eigenen Kindleins zu begaben die Kraft hatten, noch obendrein zu einem barokken Zerrbild stempelten. — Die treffliche Sonate beginnt mit einem *Allegro moderato* (*G-dur* 3/4) Eine gewisse Ruhe, eine allgemein ansprechende Verständlichkeit, eine rechtliche Solidität, eine consequente Ordnung bezeichnen diesen Satz, und harmlos gemächlich, ohne den brennenden Sonnenstrahlen Preis gegeben zu seyn, ohne mit Sturm und Gewittern handgemein zu werden, ohne Riesen bekämpfen, oder Drachen erlegen zu müssen, wandern wir sonder Beschwerde den dornenlosen Pfad. — Das *Adagio espressivo* (*Es-dur* 2/4) möchte man eine Ekloge nennen; so zärtlich klagt der arkadische Schäfer den Hügeln, Bäumen, Gebüschen, den Quellen und Blumen seine Liebesleiden, so haucht er seine Gefühle in Tönen aus, und Chloe kann nicht unempfindlich bleiben. Wie satyrartig contrastiren dagegen die neckischen Bockssprünge des unmittelbar nach einem Trugschluss sich anschliessenden *Scherzo* (*Allegro G-moll, Trio Es, Coda G-dur*). Hier dominiren Laune, Frohsinn und Schalkhaftigkeit, worunter auch eine reichliche Dosis von Malice geknettet ist, denn, scheint gleich dem Trio einige Besonnenheit und Mässigung beschert zu seyn, so kehrt doch mit der Wiederhohlung des Menuettos alles ins vorige Geleise zurück, der alte frivole Tanz geht neuerdings an, und endigt in burschikoser Ausgelassenheit. — Auch der dritte Satz — *Allegretto*, *G-dur* 2/4 — ist ein humoristischer Geselle, der sich seines Daseyns freut, aber doch auch mitunter in ein ernstes Nachdenken verfällt. So tritt recht unerwartet ein rapsodisch durchgeführtes Adagio im 6/8 Tact ein; an dieses reihet sich im ersten Zeitmass das Thema von der Violine in der grossen Unterterz vorgetragen; ein mystisches *Fugato* in *G-moll* spannt die Erwartung, und lösst sich in das Grundmotiv auf, welches noch einmahl auf einige Secunden durch ein langsames Tempo, unterbrochen, dann aber mit einem raschen *Presto* von 8 Tacten der gänzliche Schluss herbeygeführt wird. — Noch können wir die Versicherung beyfügen, dass weder die Principal- noch die begleitende Stimme sonderlich schwer auszuführen sey, nur verlangt letztere einige Sicherheit in den höhern Applicaturen; im übrigen liegt alles gut in

den Fingern, und das durch fleissiges Zusammenüben erzielte Vergnügen überwiegt weit die darangewandte Mühe. Die Ausgabe ist schön, correct und elegant, ganz würdig des Erhabenen, und des berühmten Nahmens, welche beyde sie an der Stirne trägt.

Vermischte Bemerkungen.

Dass man den Alten wohl mit Unrecht eigentliche Harmonie abstreite, scheint aus folgender Stelle des *Cicero* hervorzuleuchten, worin er die musikalische Harmonie mit der Harmonie im Staate vergleicht.

„So wie auf Saiten- und Blas-Instrumenten, und in der Melodie selbst, und in den Stimmen, eine gewisse Zusammenstimmung von *unterschiedenen* Tönen (*concentus ex distinctis sonis*) zu beobachten ist, an welchen das Ohr des Kenners keine Abweichung und keine Disharmonie ertragen kann, und so wie diese Zusammenstimmung aus der Anordnung und Temperatur der *unähnlichsten* Stimmen (*ex dissimillimarum vocum moderatione*) Einhälligkeit und innere Angemessenheit erhält: so entsteht zwischen den höchsten, niedrigsten und mittleren Ständen, wie zwischen den Tönen, in dem durch Vernunft beherrschten Staate, durch die Übereinstimmung des *Unähnlichsten* Einklang; und was die Musiker im Gesange *Harmonie* nennen, das ist im Staate die Eintracht, das festeste und beste Band der Wohlfahrt im gemeinen Wesen, welche ohne Gerechtigkeit gar nicht Statt finden kann." (*Fragm. de republ.*)

„Der Ausdruck der Empfindung in der Musik ist stark, lebhaft und rührend, aber unbestimmt. Man spürt sich von einer gewissen Empfindung durchdrungen; aber unsere Empfindung ist dunkel, allgemein, und auf keinen einzelnen Gegenstand eingeschränkt. Diesem Mangel kann durch die Hinzuthuung deutlicher und willkührlicher Zeichen abgeholfen werden. Sie können den Gegenstand von allen Seiten bestimmen, und die Empfindung zu einer individuellen Empfindung machen, welche leichter zum Ausbruche kömmt. Geschieht nun diese nähere Bestimmung der Empfindung in der Musik, vermittelst der Dichtkunst und der Mahlerey, oder der Verzierungen der Bühne, so entsteht die *Oper* der Neuen." *Ebendaselbst*

Musikalischer Anzeiger.

Verzeichniss der Neuigkeiten

welche bey S. A. Steiner und Comp. in Wien, angekommen und zu haben sind:

Grosses Trio

für Pianoforte, Violin und Violoncello

von

J. N. Hummel.

83. Werk, Leipzig und London, 2 fl. 45 kr. C. M.

Beethoven, L. v. Quartetto d'après d'un Septett arrangé p. l. Pianoforte, Violon, Viola et Basse, (Hamburg) 2 fl. 45 kr. in C. M.

Cramer, J. B. Air fav. de Rousseau, avec Variations p. l. Pianoforte, (Leipzig) 40 kr. in C. M.

——— Variations p. Pianof. sur un Air de la Flûte enchantée, (Leipzig) 40 kr. in C. M.

——— Sonate p. l. Pianof. av. accomp. de Violon et Violoncelle, (Leipzig) 1 fl. in C. M.

Gelinek, (Abbé) Rondo turque p. l. Pianof. (Leipzig) 30 kr. in C. M.

Kummer, G. H. Variations p. l. Basson princ. av. Orchest. 15. (Leipzig) 1 fl. 30 kr. in C. M.

Romberg, A. Quartetto p. Pianoforte, Violon, Viola et Violoncelle, Oeuv. 19. (Hamburg) 2 fl. 15. kr. in C. M.

——— gr. Quintetto p. 2 Violons, 2 Altos et Violoncelle, Oeuv. 23. (Hamburg) 2 fl. 15 kr. in C. M.

Ries, F. gr. Sonate (in F.) p. l. Pianoforte, Cor ou Violoncelle, Oeuv. 34. (Hamburg) 2 fl. in C. M.

—— gr. Quint. (in C.) p. 2 Viol. 2 Violes et Violoncelle, Oeuv. 37. (Hamburg) 2 fl. 30 kr. in C. M.

—— 3 Sonates p. l. Pianoforte et Violon, Oeuv. 38. Nro. 1 2. 3. (Hamburg) à 1 fl. 30 kr. C. M.

—— Sonate (in Es.) p. l. Pianoforte av. Violon obligé, Oeuv. 69. (Leipzig) 1 fl. 30 kr. in C. M.

—— Danse cosaque favorite avec Introduction et Variations p. l. Pianoforte, (Leipzig) 40 kr. C. M.

Strauss, J. Die Theilung der Erde. Gedicht von Fr. Schiller, m. Begl. des Pianoforte, (Leipzig) 45 kr. C. M.

Verzeichniss (thematisches) der Compositionen für Instrumentalmusik welche von den berühmtesten Tonsetzern unseres Zeitalters erschienen sind. Seitenstück zu dem Handbuche der musikal. Literatur. 1 Heft, enth. L. v. Beethovens Werke, (Leipzig) 1 fl. 15. kr. C. M.

(Wird fortgesetzt.)

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG,
mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat.

Den 6ten October | Nro. 80. | 1819.

Über die Kritik musikalischer Werke,
nebst
beyläufigen Bemerkungen über die letzteren.
(Fortsetzung.)

Keine Kritik lässt sich ohne Principien, ohne Grundsätze denken, von denen sie ausgeht, nach denen sie Werke vergleicht, zergliedert und prüft, lobt oder tadelt. Sie müssen als Maasstab oder Richtmass dienen. Worin bestehen aber diese Principien? Sie bestehen in gewissen auf das Allgemeine und Besondere der Kunst, in Absicht der möglichsten Vollkommenheit, bezogenen Ideen, die sich aus dem Verfolg dieses Aufsatzes ergeben werden. Freylich lassen sich Werke der Kunst und Phantasie nicht wie Werke des blossen Verstandes beurtheilen, d. h. nicht logisch oder mathematisch schätzen; am wenigsten Werke einer Kunst, die nicht bestimmte Originale oder Ideale nachbildet, nicht nach Gesetzen einer äusseren Natur, sondern nur nach der geheimen, fast unerforschlichen Leitung des innern Gefühls und der Einbildungskraft wirkt und darstellt. Doch kann es in ihr eine *Analogie* mit der Sprache oder dem Gedanken-Ausdruck und mit mathematischen Verhältnissen geben, so dass man auch von ihren Werken einen gewissen folgerichtigen Zusammenhang, Ordnung, Proportion und Symmetrie fordern dürfte. Am Ende jedoch, wenn auch diesem allen Genüge geleistet ist, kann über den Gesammteindruck allerdings nur das ästhetische Gefühl den Ausspruch thun. Ob aber die Bedingungen dieses Eindruckes vorhanden sind, das ist Frage der Reflexion, der intellectuellen Untersuchung und Zergliederung, wozu wissenschaftliche Kenntniss verlangt wird. Wenn der musikalische Kunstrichter auch nicht selbst Componist seyn mag, so muss er doch einige Fähigkeit zur Composition besitzen, und, ausser der Einsicht in das Wesen derselben, im Gebiethe der Tonkunst viel Erfahrung haben, da ja nur durch diese sein Geschmack gebildet worden und sein Urtheil zur Reife gekommen seyn kann. Die Ideen, die er so in sich entwickelt hat, und die ihm zum Richtmass dienen, gehen nun auf das Allgemeine der schönen Kunst und dann auf das Besondere der Musik, mithin auf die Gränzen, Bedingungen und Zwecke dieser Kunst, auf die Kunstmittel, auf die schon vorhandenen vorzüglichen Producte jeder Gattung, und die als Muster gelten können, auf die denkbaren neuen Zusammensetzungen oder Bildungen, auf National-Geschmack, auf Umstände der Zeit und des Orts u. s. w. Seine Ideen können grössten Theils nur aus Erfahrungen abgezogen seyn. Dennoch darf die blosse Wirklichkeit nicht der Möglichkeit Gränzen setzen, wenn sich nur die Einbildungskraft überhaupt dem Zepter des Schönen unterwirft, und das musikalische Werk weder zum Producte des kalten berechnenden Verstandes, noch der zügellosen Phantasie und geistlosen Sinnlichkeit, herabsinkt.

Wir wollen nun die Hauptproducte, auf welche die musikalische Kritik siehet, durchgehen, und mit einigen pragmatischen Bemerkungen begleiten. Eine Hauptfrage bey der Prüfung musikalischer Werke, besonders grösserer, und vorzüglich der Gesangstücke, betrifft die *Idee des Künstlers*. Diese ist entweder bekannt, oder vom Verfasser bestimmt angegeben, oder sie muss aus seinem Werke hervorgehen, oder aus demselben errathen und entdeckt werden. In vielen Fällen wäre es wohl zu wünschen, so manche unserer würdigen Tonsetzer hätten sich über die Bedeutung einiger ihrer Werke, über deren Veranlassung und die Umstände ihrer Entstehung erklärt, und thäten diess noch, wie es bisweilen geschieht und geschehen ist. Die Gemählde, die sie uns von gewissen Scenen, Situationen und Charakteren liefern, würden dann eher aus dem rechten Standpuncte aufgenommen, in ihren einzelnen Theilen klarer aufgefasst, und im

Ganzen besser gewürdigt werden, das psychologisch-historische Interesse nicht zu erwähnen. — Die Frage des Kunstrichters ist nun in jener Hinsicht dreyfach: was ist die Idee des Künstlers? ist sie richtig, der Kunst fähig und würdig? ist und in wiefern ist sie mehr oder minder erreicht? das gute Kunstwerk (von blossen Übungs- und Unterhaltungsstücken ist hier die Rede nicht) soll freylich aus sich selbst verständlich seyn, und unverkennbar die Idee des Künstlers ausdrücken; aber doch natürlich wohl in der Regel nur dem gebildeten Kenner der Kunst, in der günstigen Stimmung und Aufmerksamkeit. Da nun das musikalische Publicum nicht leicht aus lauter Kennern besteht, und nicht alle die erwünschten Vorkenntnisse und Reflexionen allgemein zu erwarten sind, so möchten Fingerzeige oder Winke der Componisten und der Beurtheiler zur richtigen Ansicht und zum genaueren Verständniss ihrer Werke (zumahl wenn diese von einer seltenen eigenthümlichen Art und Bildung sind) gleichwohl Dank verdienen.

In der Idee des Künstlers sind Stoff und Form, Inhalt und Behandlung, Plan (Anlage) und Ausführung, vereinigt. Hier komme das grosse schwierige Thema von der musikalischen Mahlerey in Anregung, welcher man nicht zu enge Gränzen setzen darf, um nicht durch die Zaubermacht eines *Händel*, *Jos. Haydn*, *Mozart*, *v. Beethoven*, und weniger andrer widerlegt zu werden. Dass aber doch bisweilen Componisten einen Stoff wählten, welcher ihrer Kunst unfähig oder unwürdig war, oder solchen Gedichten eine musikalische Einkleidung geben, die für sie sich wenig oder gar nicht eigneten, ist nicht zu leugnen. Andre verfehlten die angemessene Behandlung ihres an sich wohl würdigen Gegenstandes. Die Form aber beruht auf derjenigen Anordnung und Stellung der Theile im Kleinen und Grossen, wodurch sie einander entsprechen, einander gleichsam heben und tragen, in Licht, Schatten und Contrast setzen, und auf den Haupteindruck hinwirken, der dem Ganzen seinen ästhetischen Charakter gibt. Hier fragt also der Kunstrichter: wie sind die grössern und kleinern Theile der Musik geordnet und zum Ganzen verbunden, oder wie entwickelt sich Alles aus einander? Stehen die Theile im richtigen, natürlichen Verhältniss und im innigen Zusammenhange, so dass das Wesentliche klar und schön hervortritt? In welchem Verhältniss steht der Hauptgegenstand zum Nebenwerk, das Thema und der Hauptsatz zu den Neben- und Zwischensätzen? Ist jener durch gehäufte Zierrathen oder weite Abschweifungen verdunkelt? Sind die Episoden zu lang, die Contraste zu häufig und zu grell? Ist der Hauptgedanke ohne Weitschweifigkeit gehörig entwickelt, oder klar und bündig ausgeführt? Oder trifft man gar keinen Hauptgedanken an, indem Alles ohne Haltung bunt durch einander läuft?

Eine andere Frage der Kritik betrifft die *Wahl und Anwendung der Kunstmittel* zum Zweck. Diese Kunstmittel sind entweder *innere*, die in der Composition selbst liegen und auch *formelle* heissen können (als Tonart, Tactart, Tempo, Figuren, Rhythmus, Accent, Contrast, Wiederhohlung, Veränderung, Verzierung, Art der Melodie und Harmonie selbst, und der darauf beruhende Styl), oder *äussere*, *materielle* (die Instrumente, oder Gesangstimmen). Natürlich bezieht sich die Prüfung der angewandten Kunstmittel auf die Idee des Künstlers, und erwägt, ob sie ihr entsprechen, um der Composition den beabsichtigten Charakter und Effect zu geben; ob die Wahl der Ton- und Tactart, der Instrumente u. d. gl. hier schicklich, und z. B. dem Gedicht angemessen sey.

(Die Fortsetzung folgt.)

Wiener-Bühnen.

Theater an der Wien.

Mad. *Feron* hat am 30. Sept. ihr *sechstes* und *letztes* Concert gegeben. Sie sang zwey Arien, eine von *Pucitta*, die andere von *Portogallo*, (von beyden ist nicht viel zu vermelden) dann Variationen über die Arie: *No, non ah diletto il cor*; endlich die bekannten Variationen über die sogenannte *Aria Tirolese*. Beyde genannte Stücke sind ohnehin schon in diesen Blättern besprochen worden. Ausserdem wurden drey beliebte Stücke aus Horschelt'schen Kinderballets producirt; Fräul. *Josephine Keil* (schon seit längerer Zeit als brave Clavierspielerinn bekannt) trug Concert-Variationen für's Pianoforte, componirt von ihrem Lehrer *Hyron. Payer*, mit grosser Bravour vor; dann blies Herr Professor *Bayer* Variationen für die Flöte von seiner Composition. Nach ihm spielte Herr *Linke* schwedische Volkslieder mit Variationen von *B. Romberg* auf dem Violoncell meisterhaft, und entzückte besonders durch sein schönes Portamento, so wie Herr

Pechatschek in einer Violin-Polonaise, von ihm selbst componirt, durch die Kühnheit seines Spieles, und die Leichtigkeit, womit er die darin vorkommenden ungemeinen Schwierigkeiten besiegte, zur Bewunderung hinriss. Sämmtliche genannte Künstler wurden mit Beyfall überschüttet, und nach ihrem Abtreten vorgerufen.

Das Ganze gewährte uns durch Mannigfaltigkeit und die trefflichen Leistungen der Mitwirkenden einen der genussreichsten Abende. *S...r.*

Correspondenz-Nachrichten.

Grätz.

Am 26. August d. J. gaben die Zöglinge des steyermärkischen Musik-Vereins äusserst erfreuliche Beweise von ihren Fortschritten, von dem löbl. Wirken und Streben der achtungswerthen Vorsteher, Theilnehmer und Ehren-Mitglieder dieses Instituts, das im Stillen durch kunstliebende Akademiker gegründet, sich bald des Beytrittes, der Unterstützung vieler und ansehnlicher Musikfreunde und Beschützer dieser schönsten aller Künste erfreuen konnte, und nun wirklich schon in der schönsten Blüthe die herrlichsten, dauerhaftesten Früchte um so eher erwarten lässt, als man dabey nur den vorgesetzten rühmlichen Zweck vor Augen hat, und die Zöglinge zweckmässigen Unterricht, die nöthige Aufmunterung erhalten. So hat die Gesellschaft unter ihrem für alles Gute und Schöne empfänglichen und eifrig bemühten Herrn Präses *Vincenz Grafen von Szapary* eine *Singschule* unter der Leitung des Herrn *Hiller*, (seine Zöglinge sind im *Sopran*, *Franz Stockinger*, *Sigm. v. Lenzendorf*, *Joseph Stache*, *Carl Stozini*, *Franz Schuber*, *Joseph Prix*, im *Alt*, *Albert Kupferschmid*, *Joseph Grossmann*, *Franz Sentkowitsch*, *Jacob Million*, *Joseph Popetschnigg*, *Ludw. Fauss*, *Joh. Kellner*, *Joseph Nemenitsch* und *Franz Carlon*: eine *Harmonieschule*, welcher der Hrn. Musikmeister *Kratky*, vorsteht. Zöglinge sind auf der *Clarinette*, *Alois Satter*, *Mathias Leobner*, *Joseph Gödel*, *Mich. Luschinsky*, *Jos. Zimmermann*; auf der *Oboe*, *Heribert Wanggo*, *Franz Reichmayer*, *Primus von Rorau*, *August Mandel*; auf dem *Horn*, *Johann Satter*, *Franz Hofstetter*, *Anton Kegler*; auf dem *Fagotte*, unter dem Musikmeister *Scholz*, *Jos. Steinroser*, *Franz Satter*, *Ludw. Paduan*, *Heinrich Stremnitzer*. — Ausser diesen nehmen aus Liebe zur Kunst und schon vorgerückter Kunstbildung im *Tenor* die HH. *Moritz Rachel*, *Joh. Wilfert*, *Ignatz Irbar*; im Basse die HH. *Franz Guggitz*, *Carl Kofler*, *Joseph Hoffer*, *Carl Sprung*, *Albert* und *Emanuel Wanggo*; auf dem *Contrabasse* die HH. *Franz Deyerkauf*, *Joseph Lechner*, *Peter Heinzl*, *Alois de Nipoti*, *Ignatz Klun* Unterricht. — Bey diesen Abtheilungen ist H. *Johann Weckerle* Musikmeister.

Obenerwähnter Hr. *Präses* hat für diese Prüfung *vier*, Hr. Feldmarschall-Lieutenant Graf von *Muzachelly*, auch in der Kunst und Litteratur rühmlich bekannt, *zwey* Prämien ausgesetzt, welche von einer besonderen Commission, bestehend aus benannten Herrn F. L. dem Herrn Feldkriegs-Sekretair von *Mandel*, den HH. *Hysel*, *Drasenberger*, *Jenger* und *Kollmann*, nach Selbstüberlegung, und in Erwägung des Vorschlages der Herren Musikmeister, den durch Vervollkommnung und Moralität sich auszeichnenden Zöglingen, nähmlich dem *Jos. Stache*, *Jos. Popetschnigg*, *Joh. Satter*, *Alois Satter*, *Jos. Steinroser*, *Albert Kupferschmied*, verliehen wurden. Öffentliches Lob erhielten *F. Stockinger*, *Jos. Prix*, *F. Senekowitsch*. *Jacob Million*, *Math. Leobner*, *F. Satter*. — Zum Schlusse sieht man sich genöthigt, des besonderen Verdienstes des kürzlich verstorbenen, allgemein geehrten Caplans der Stadtpfarre Herrn *Farbmann*, dem eigentlich ersten Förderer der sich kaum gebildeten Gesellschaft musikalischer Akademiker zu erwähnen. Mit unermüdeter Geduld, mit stets reger Thätigkeit, grossen Aufopferung, sich in alle Umstände mit weiser Einsicht fügend, von jeder kleinlichen, einseitigen Denkungsart, oder Handlungsweise entfernt, leitete er die inneren Geschäfte, und bereitete einen Erfolg vor, den alle Interessenten, ja das ganze kunstliebende Publicum durch besonderes Wohlwollen, durch thätige Theilnahme gewiss schätzt und ehrt.

Recension.

Fortepiano-Schule, oder Anweisung zur richtigen und geschmackvollen Spielart dieses Instrumentes, nebst vielen praktischen Beyspielen und einem Anhange vom Generalbass, von Aug. Eberh. Müller, 7. sehr verbesserte Auflage mit einer Kupfertafel gr. 4. Leipzig, bey C. F. Peters. Preis 6 fl. C. M.

„Der allgemeine Beyfall" — sagt der Verleger

in der Vorrede dieses Buches — „mit welchem *A. E. Müllers* grosse Clavier- und Pianoforte-Schule wegen ihrer anerkannten Vorzüge an Vollständigkeit, Bestimmtheit, und Zweckmässigkeit in Hinsicht der seit *Mozart* so hoch gestiegenen Kunst, aufgenommen worden war, hatte den Verfasser veranlasst, diese *neue, sehr verbesserte* Ausgabe zu veranstalten. Er widmete dieser Arbeit, welche leider seine *letzte* war, seine besten Kräfte, und durfte wohl behaupten, dass, so viele Anweisungen zum Fortepiano etc., auch seit einigen Jahrzehnten erschienen sind, sich doch keine mit diesem Werke, und zwar besonders in Hinsicht der Ordnung und der Menge zweckmässiger Übungen vom leichtesten bis zum schwersten, in der freyen wie in der gebundenen Schreibart, vergleichen lassen möchte." — So wenig ein kritisches Publicum in der Regel auf ähnliche Lobpreisungen Bedacht nimmt, welche aus einer Quelle entspringen, wobey man unwillkührlich an das *Cicero pro domò sua* erinnert wird, so müssen wir doch alles oben gesagte unbedingt unterschreiben, und freymüthig bekennen, dass wir in der That dieses Lehrbuch vermöge seinem gründlichen, alles umfassenden, und fasslich darstellenden Inhalte für ganz vollkommen in seiner Art halten. Eine vielseitig geprüfte Erfahrung, unermüdetes Nachforschen über das Grundwesen der technischen Kunst, eine klare Ansicht und Auffassung der einzelnen Theile derselben, und die seltene, unschätzbare Gabe der Mittheilung spricht sich allenthalben unverkennbar aus, geht schon aus der Einleitung hervor, worin über *Clavier-Instrumente*, über *Lehrer*, und *Lehrart* in 16 Paragraphen manch ernstes und wohl zu beherzigendes Wort gesprochen wird. Die zunächst folgenden 6 Capitel enthalten die Prolegomena des theoretischen Unterrichts, und geben über Tasten, Noten, deren Geltung in Ansehung der Zeit, über Puncte, Pausen, Versetzungszeichen, Tonleitern, Tonarten, über die Verschiedenheit der Tacte u. s. w. die befriedigendste und verständlichste Erklärung. Der 7. Abschnitt handelt von der Fingersetzung (Applicatur) und ist unbestritten der wesentlichste, gehaltvollste Theil des ganzen Werkes. Als Resultat vieljähriger praktischer Experienz findet man hier auf 239 Quartseiten Übungspiele jeder Art mit genauer Bezeichnung des bequemsten und zweckmässigsten Vortrags, so dass man kühn behaupten kann: Jenem Zögling, der diese 2-, 3-, 4-, 5stimmigen Probesätze und Bruchstücke fehler- und anstossfrey auszuführen im Stande ist, dürfte sich wohl in allen denkbaren Fällen kein bedeutendes Hinderniss fernér mehr in den Weg stellen. Mit erschöpfender Genauigkeit findet man hier jede Gattung von Passagen, Über- und Unterlegungen, Sprünge, Trillerexercitien u. s. w. für beyde Hände, im galanten und strengen Style gesammelt, nach allen möglichen Weisen und Spielarten eingerichtet, dass dieses Compendium als das trefflichste Äquivalent der gewähltesten Solfeggien für Sänger angesehen werden kann. — Nicht minder richtige und schätzenswerthe Bemerkungen liefern die letzten drey Capitel, welche über Verzierungen, den Vortrag, über Temperatur und Stimmung triftige Ansichten enthalten, und des Verfassers tiefen Forschungsgeist, sein Streben nach Schönheit, Wahrheit und Veredlung des Geschmackes beurkunden. — Der Anhang schliesst in 16 Capiteln die Generalbasslehre in sich, nähmlich: 1. Harmonie, Accorde, Accompagnement. 2. Intervalle. 3. Bewegung und Fortrückung derselben. 4. Fehlerhafte Fortschreitungen. 5. Vom Accompagnement insbesondere. 6. Vom harmonischen Dreyklang. 7. Vom Sexten-Accord. 8. Vom Quartsexten-Accord. 9. Vom Septimen-Accord. 10. Vom Quintsexten-Accord. 11. Vom Terzquarten-Accord. 12. Vom Secunden-Accord. 13. Vom verminderten Septimen-Accord. 14. Von den zufälligen Dissonanzen. 15. Von der dreystimmigen Begleitung. 16. Von der Begleitung des Recitativ's. — Leider hinderte den thätigen Verfasser ein allzufrüher Tod an seinem Vorhaben, auch diesen Theil seines Werkes zu überarbeiten, und mit neuen Beyspielen zu bereichern; desshalb erscheint er auch in dieser 7. Auflage eben so, wie er bereits früher abgedruckt wurde. Aber auch in dieser Gestalt ist sein Inhalt reichhaltig und lehrreich, und dessen Gebrauch und Anwendung von entschiedenem Nutzen, daher nichts angelegentlicheres zu wünschen übrig bleibt, als dass das ganze vortreffliche Buch allgemein verbreitet, und dadurch die Ausbildung wahrer Tonkünstler früchtebringend befördert werde.

Haupt-Redacteur: *J. Ritter von Seyfried.* — Verleger: *S. A. Steiner und Comp.* Musikhändler in Wien.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG,

mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat.

Den 9ten October N^ro. 81. 1819.

Etwas zur Rechtfertigung des Contrapunctes.

(Fortsetzung.)

Bey den deutschen grossen Meistern der Tonkunst ist es eben so wenig nöthig, den Contrapunct zu rechtfertigen, als es bey den alten Italienern nöthig gewesen wäre, die denselben erfanden und einführten. Aber deutlichere, bestimmtere Begriffe in dieser Hinsicht können doch immer nützlich seyn, theils zur Bewährung oder Bekräftigung des contrapunctischen Styls, theils zur Belehrung und Zurechtweisung seiner unkundigen und unbilligen Verächter. Der gegenwärtige Versuch soll zu diesem Zwecke Etwas beytragen.

Man kann im Gebiethe der Ausübung und des Genusses der Musik zwey Hauptparteyen unterscheiden, die ich in der Kürze als *Sensualisten* (auch Sentimentalisten und Naturalisten), und als *Intellectualisten* (auch Idealisten und Rationalisten) bezeichnen will. Die ersten fordern von der Musik nichts als Ausdruck und Erregung von Gefühlen, Affecten, Leidenschaften, Gemüthsbewegungen. Ihre Musik soll nichts als Sprache des Herzens seyn und zum Herzen reden; sie soll rühren, erschüttern, aufregen, besänftigen, bezaubern, hinreissen. Ihnen ist die Materie, der Stoff und Inhalt der Musik, der Reitz und die Kraft ihrer Töne wichtiger, als ihre Form, Zusammensetzung und Anordnung; den Rhythmus ausgenommen, wiefern er die Füsse zum Tanze bewegt. Melodie ist ihnen fast Alles, oder doch Hauptsache; die Harmonie aber mit ihren Regeln nur Nebenwerk, bloss Unterstützung, oft gleichgültig und überflüssig. Die musikalischen Intellectualisten oder Idealisten hingegen räumen der Musik auch einen grossen Werth ein, wenn sie gleich keine Affecte oder Leidenschaften ausdrückt und erregt, und die Sinne nicht gerade bezaubert, sobald sie nur für Einbildungskraft und Verstand regelmässige Formen darstellt, in ihren mannigfaltigen Gliedern ein inniges Ganzes nach harmonischen Gesetzen bildet, in ihrem Wechsel eine Gleichförmigkeit und Stetigkeit behauptet, und so, anstatt blosse Nachahmung des Wirklichen zu seyn, ursprünglich und ideal erscheint, und gleichsam Scenen aus neuen geistigen Welten darstellt. Sie sind oft geneigt, die Melodie der Harmonie unterzuordnen, oder doch durch diese bestimmen zu lassen. Sie halten auf den strengen, gebundenen Styl, auf den Contrapunct, und wohl nur dann mit Unrecht, wenn sie diesen allgemein und auch da verlangen, wo nur der freye Styl schicklich seyn kann.

Zur Vereinigung dieser Parteyen können vielleicht folgende Erklärungen und Bemerkungen dienen. Wenn wir den contrapunctischen (canonischen, fugirten) Styl in Schutz nehmen, geschieht es nur unter Einschränkungen. *Erstens.* Er passt nicht überall, oder doch nicht immer in seiner vollen Ausdehnung. Manche einfache leichte Lieder, naive, muntere oder auch schwermüthige Tonstücke erlauben ihn nicht, oder doch nur so weit der freye, leichte Schwung oder kühne Gang der Melodie nicht dadurch gehindert oder aufgeopfert werden müsste. *Zweytens.* Die Anwendung des Contrapunctes darf nicht steif seyn, er darf nicht zur starren, leblosen Form werden, nicht durch zu grosse Verwickelung unfasslich werden und verwirren, nicht durch Härte zurückstossen oder durch Einförmigkeit ermüden. *Drittens.* Es ist ein Unterschied zwischen Tonstücken, die ganz contrapunctisch gearbeitet sind, eigentlichen Canons und Fugen, und zwischen solchen, wo die contrapunctische Behandlung der Melodie nur zum Theil herrscht und andern Absichten untergeordnet ist. Wo die ersteren nicht Statt finden, kann die letztere doch oft nützlich und zweckmässig seyn. Der contrapunctische Styl schliesst auch den gefühlvollen, pathetischen,

ästhetischen Ausdruck nicht aus; das beweisen so viele fugirte Sätze in der geistlichen und weltlichen Instrumental- und Vocalmusik der grössten Meister. Vielmehr gewinnen viele Stücke, bey ihrer an sich angemessenen Melodie, oft erst durch den gebundenen Styl, durch die Nachahmungen, durch das regelmässige Eintreten, Folgen, Begegnen, Antworten, Wiederkehren der Stimmen eine höhere, inniger zusammengedrängte Kraft, einen ergreifenderen Zusammenhang. Und manche der Melodie nach schöne Composition würde unter den Händen eines gewandten Contrapunctisten, der ihre Bässe und Mittelstimmen nach Gesetzen der harmonischen Bündigkeit verbesserte, beträchtlich an Bestimmtheit, Haltung und Eindruck gewinnen können. Manche zu weichliche, flache Musik würde auf diese Weise Kraft und Würde empfangen.

Wäre Musik eine bloss nachahmende Kunst, so würde es freylich schwer oder unmöglich seyn, ihre harmonische Regelmässigkeit zu rechtfertigen. Denn wie könnte sie aus dem Gesange der Vögel, oder dem Pfeifen des Windes durch das Schilfrohr, oder aus andern Naturlauten, und selbst aus den Ausbrüchen menschlicher Affecte solche regelmässige Anordnung hernehmen? Sie ist aber, wenn sie ja nachahmend heissen soll, es nur in geringem Masse und im weiteren Sinne, so weit sie etwas dem Ausdrucke von Gemüthszuständen oder der Schilderung von Naturscenen Ähnliches in ihre Sphäre aufnimmt, und, den allgemeinen Gesetzen der Empfindung folgend, es nach ihrer Weise nachbildet, wodurch es immer vom Originale noch ziemlich entfernt bleibt. Sie schafft vielmehr hauptsächlich ursprüngliche Formen aus Tönen, denen irgend ein Ausdruck von Empfindung zur allgemeinen Grundlage dienen mag (um ihre Bewegung, den Grad und Wechsel ihres Lebens zu bestimmen), oder denen durch Sympathie und Einbildungskraft der Zuhörer Gemüthszustände untergelegt werden, weil Töne fast immer ein Ausdruck von irgend einem Grade und einer Art des innern Lebens und der Kraft sind, und ihr Wechsel und Zusammenhang ein Sinnbild der Zeit und des geistigsinnlichen Daseyns abgeben. Der natürliche Eindruck der Menschenstimme in ihren verschiedenen Accenten und Modulationen, Abstufungen und Bewegungen, so wie der ihren Lauten ähnlichen Instrumententönen, nähert die Musik unserm Gefühl, ohne dass desshalb ihr ganzer Werth einzig in ihrer Wirkung auf Herz und Sympathie zu suchen, und alle andre, ausser der affectvollen, pathetischen, rührenden, schmelzenden Musik, zu verwerfen, oder doch gering zu achten wäre. In diesem Falle würde sie überhaupt nur einen subjectiven Werth haben, und mehr den angenehmen, als den eigentlich schönen Künsten beyzuzählen seyn. Ist die Musik aber auch Gegenstand der innern Auffassung oder Betrachtung und Reflexion, so hat sie auch etwas Objectives, an welchem wir das Ganze und die Theile, Einheit und Mannigfaltigkeit, Allgemeines und Besonderes, Harmonie und Melodie, Symmetrie, Zusammenhang, regelmässige Formen der Tonreihen unterscheiden, und mit Anspruch auf allgemeine Beystimmung beurtheilen können.

(Der Beschluss folgt.)

Wiener-Bühnen.

Die Direction des k. k. privil. Theaters in der *Leopoldstadt* war diesen Sommer hindurch so ziemlich besorgt nach ihren Kräften, und den Geschmack ihrer Gönner erwägend, diese mannigfaltig zu unterhalten, sich wie möglich einen guten Erfolg zu sichern. So hat es ausser dem *Berggeist* von Herrn *Gleich* mit der schönen Musik des Herrn Professor *Drechsler* (Siehe Nro. 49 d. Z.) in musikalischer Hinsicht noch *zwey* neue Pieçen: *die alt und neue Schlagbrücke* vom Herrn *Gleich*, den *Kirchtag in Petersdorf* von Herrn *Meisl*, beyde mit Musik von Herrn Capellmeister *Müller* — letztere hat artige Nummern, in jedem dieser Stücke entwickelte Herr *Raimund* sein vielseitig komisches Talent immer mehr, und ehrenvoller — mehrere *pantomimische* anziehende Kleinigkeiten auf die Bühne gebracht. — Herr *Feistmantl* aus *Prag* unterhielt in einigen Gastrollen, und — auch das darf keineswegs unberührt bleiben. — Herr *Ignatz Schuster* bereitete uns gleich nach seiner Rückkehr aus *Prag* in einigen Stücken von Herrn *Bäuerle* einige äusserst angenehme Abende, und zwar in der Parodie *Tancredi*, der *falschen Prima Donna*, und der *Generalprobe auf dem Theater* von Herrn *Meisl* mit Musik von Herrn *Liberati*. — Auch der *Dorfbarbier* mit Musik von *Schenk* wurde zweymahl bey vollem Hause gegeben Hr. *Raimund* hatte die Rolle des *Adam*. Wenn man annimmt, dass der k. k. Hofschauspieler Herr *Baumann*, den bisher alle Komiker in dieser Rolle copirten, hier unerreichbar bleibt — man kann und will sich nun einmahl nicht mehr überreden, dass diese Karrikatur anders

genommen werden kann — so muss man auch gestehen, dass ihn nur Herr *Raimund* — unbeschadet dem Rufe anderer wackerer Komiker — mit fast ähnlichem Erfolge geben kann, wozu die echt komischen neu eingelegten Erzählungen seiner Wunderkuren nicht wenig beytragen. Dlle. *Gleich*, ehemahls Mitglied des Theaters an der *Wien*, ist für diese Bühne engagirt, dasselbe erwartet man von einem jungen Tenorsänger, Herrn *Tröls*, der schon zweymahl in der *Generalprobe auf dem Theater* als *Blüthenduft* seine ersten Versuche machte, das erstemahl legte er sich eine *Ariette* aus der Oper *Aschenbrödl* ein, das zweytemahl sang er die *Adelaide* von *L. van Beethoven*, wozu ihm Herr *Ign. Schuster* accompagnirte, der sich uns nun auch als wackerer Pianoforte-Spieler producirte. Herr *Tröls*, ungefähr 18 — 19 Jahre alt, hat eine sehr schöne, weiche Tenor-Bruststimme; seine Töne bis ins $\overline{\overline{g}}$ sind klangvoll und durchaus gediegen, und so wenig — er auch noch auf der Bühne zu Hause ist — man kann bey einem so jungen Anfänger, der sich hier gleichsam in eine neue Welt versetzt sieht, die Forderungen doch nicht zu hoch stellen — so bewies er doch im Gesange eine gute, sichere Methode, und liess in mancher Stufe einen Klang hören, dem nur das Herz Leben und Wärme mittheilt. Höchst wahrscheinlich ist es, dass dieser junge Mann, bey fernerer vorsichtiger und stufenweiser Bildung Epoche machen dürfte.

Heute (1. Oct.) gab man ein Stück mit Gesang von Herrn *Meisl*: *Der Geist auf der Bastey*. Die Musik von Herrn Capellm. *Volkert* ist dieser gelungenen, doch eben nicht immer allegorischen Satyre ziemlich angemessen. Auch hierin bewies Herr *Raimund* (Geist) vom Anfang bis zum Ende hohe komische Kraft, Anstrengung, Fleiss, man kann sagen, er greift als Geist recht wacker ins Leben. Das Publicum belohnte ihn dafür reichlich mit seinem Beyfalle. Auch Herr *Fermier*, ein sehr brauchbares Mitglied dieses Theaters, der gewöhnlich den beyden Komikern *Ign. Schuster* und *Raimund* würdig zur Seite steht, verdient viele Auszeichnung. — Herr *Bäuerle* liess uns nun längere Zeit vergeblich auf ein neues Product seiner komischen Muse warten, man sieht einem derselben eben so sehr, als einer neuen Kunstleistung des Herrn *Ignatz Schuster* mit Sehnsucht und Vergnügen entgegen.

Correspondenz-Nachrichten.

Italien.

Rovigo schloss die Vorstellungen im neuerbauten Theater mit *Adelasia ed Aleramo* von *Mayer*, welche Oper hier überall gefiel. Sgra. *Camporesi*, Sgre. *Bonini* und Sgre. *Bonoldi* machten das harmonische Trifolium.

Padua hatte während der Fiera des *Santo*, dem Hauptfeste des ganzen Jahres daselbst, den *Rossinischen Sigismondo*, und später, da dieser der schalen hunderttausendmahl abgedroschenen Musik wegen, gänzlich durchfiel den *Otello* mit Glück auf der Scene. Letzterer gefiel vorzüglich durch die Anstrengungen des Ten. *Bonoldi* welcher, ungeachtet sein Bariton sehr limitirt ist, durch Präcision, Leben und Annehmlichkeit im Vortrage sein Publicum zu gewinnen weiss. Hier sah man doch endlich einmahl den Mohren schwarz, welcher Anblick uns in Venedig noch nicht wurde.

Die Ballete *la Niobe* und *l'inganno supera l'età*, von *Gioja* gefielen sehr, beyde waren, besonders der zweyte allerliebst. Der Erfinder musste die ersten Abende dreymahl erscheinen. Schöne Musik, meist aus deutschen und italienischen Meisterwerken entlehnt, und gut adoptirt.

In *Mantua* gefiel *Pacini's*: *Adelaide e Comingio* wegen Mangel eines Besseren.

In *Turin* gab man eine neue Oper: *il Matrimonio per concorso* von *Paini*, die eben nicht besonders ansprach. Sie wurde aus der Goldonischen Komedie gleichen Nahmens zusammengezimmert; dem Maestro fehlen noch die Ressoursen, sich frey und unabhängig zu bewegen. Meist erinnert er an *Rossini*, den er gar zu oft völlig abcopirte. Mehrere Ensemblestücke, darunter ein Terzett und Finale im 1. Acte; eine Arie der prima Donna im zweyten gefielen. Übrigens hat aber der Maestro die guten Eigenschaften einer geregelten Schule; die Folge wird zeigen ob ihn auch Genius in Eigenthümlichkeit auszeichnen könne.

Rom hatte in theatralischer Hinsicht durch diese Zeit nichts erwähnungswerthes aufzuweisen. Der Marchese *Lepri* gab im May eine sogenannte *Azione Drammatica* in seinem Hause von eigener Composition, nähmlich: *La morte d'Adamo* nach Klopstocks Original, und nach dessen bekannter Anweisung geschrieben. Die Composition wird von Kennern als sehr schätzbar in Ehren gehalten; es sollen darin

manche neue Ideen und harmonische Combinationen sich beurkunden; auch soll sie sehr einfach in einem dem Gegenstande angemessenen Style ohne dem Worte die Herrschaft zu entreissen verfasst seyn. Die Marchesa *Lepri* dessen Gemahlinn führte den Sopranpart mit Würde aus.

Neapel T. San Carlo. Unter den vorzüglicheren Erscheinungen dieser Stagione war die Rückkehr der *Zoraide*, des *Otello*, des *Mosè*, so wie des pompösen Ballets *Orlando* und die Erscheinung des neuen colossalen *Macbet*, der aber minder ansprach, von Erheblichkeit. Im *Orlando* welcher nach *Ariosto* bearbeitet war, hörte man unter andern bey der Scene wo Carl der Grosse seinen Völkern den Eid der Treue abnimmt, den Inno: Gott erhalte den Kaiser, eine Idee, die besonders bey Gegenwart Sr. Majestäten recht angenehm war.

Im *T. del Fondo* war die *Pamela nubile* von *Generali* wegen ihrer leichten, der Sache angemessenen und immer angenehmen Musik beliebt. Die neu engagirte Sängerinn *Chabrand* sang den etwas schweren Part der Pamela vorzüglich; sie modulirt ihre liebliche biegsame umfangreiche Stimme sehr regelrecht, und ist eine vollkommene Schauspielerinn.

Im *T. nuovo* war *Carlini's* (Neapolit. Capellm.) neue Oper: *La Gioventù d'Enrico IV.* die bedeutenste Erscheinung. Diessmahl fiel das Sujet in die Hand eines Dichters, der wenigstens diesen Nahmen verdient, und die Geschichte gut zu dramatisiren wusste. Der Maestro ist erst kürzlich aus dem Conservatorium getretten; sein erster öffentlicher Versuch gereicht ihm sonach zu nicht geringer Ehre. Die Freunde guter Musik sind damit eben so sehr zufrieden, als es die Gesammt-Masse war. Reiner leichter Styl, leichte, fassliche und doch angenehme Harmonien, eine gewisse Frischheit und Fülle und immer gute Zeichnung des Charakters zeichnet diesen Erstling des glücklichen Tonsetzers recht vortheilhaft aus.

Unter die musikalisch wichtigeren Neuigkeiten gehört die Nachricht, das der König von Neapel in Folge des Dekrets vom 1. July eine unentgeltliche Musik-Schule für 100 auswärtige Zöglinge gestiftet hat. Diese Zahl darf und kann im Erfordernissfalle auch überschritten werden. Das k. Armenhaus gibt die ersten 50 Zöglinge, worunter Knaben und Mädchen, die von Natur Disposition für die Musik äussern. Die neue Schule soll zur Probe-Anstalt dienen; eine Hauptprüfung wird jährlich jene ausscheiden, die am meisten vorgeschritten, und diese können unentgeltliche Pflege im Collegio erhalten. Alle auswärtigen Schüler werden von der Direction des Collegiums alles erhalten, was zum Unterrichte nöthig seyn wird, die Instrumente und Musikalien miteinbegriffen. Um zu diesem Musik-Institute zugelassen werden zu können, müssen die Aspiranten 1) guten Familien angehören, 2) nicht mehr als 14, nicht weniger als 10 Jahre haben, 3) Lesen Schreiben und die übrigen Elementarkenntnisse mitbringen.

(Der Beschluss folgt.)

Notiz.

Bald werden wir wieder einen seltenen Kunstgenuss haben; es wird sich nähmlich die Sängerinn Dlle. *Hartmayer* aus *Zürich* öffentlich hören lassen. — Ein auswärtiges Blatt sagt von ihr in kurzem Folgendes: Ihre Jugend berücksichtiget, so lässt ihre metallreiche, schöne, durchaus reine Stimme in wenigen Jahren eine Tonfülle erwarten, welche sie zu den seltensten Erscheinungen machen wird; denn schon gegenwärtig singt sie ohne Anstrengung zwey Octaven und eine Sext, bis ins F. Zu den schönsten Eigenheiten ihres Organs gehört das leichte, sichere Ansprechen der Töne im Pianissimo wie im Fortissimo. Sie ergreift das Gemüth des Zuhörers mit Zauberkraft, und reisst zum Entzücken hin, denn ihr Vortrag ist der angenehmste, der sich denken lässt, vorzüglich im Andante; nicht minder ausgezeichnet ist die Kehlenfertigkeit, welche sie an den Tag legt.

Nachricht.

Mangel an Zeit und Raum gestatten uns nicht eine erschöpfende Recension über die jüngst aufgeführte Oper von *Rossini*: *Richard und Zoraide* in diesem Blatte aufzunehmen; — dieselbe wird im nächsten Blatte geliefert werden.

Berichtigung.

In Nro. 80 dieser Zeitung Seite 642, beliebe man statt: Selbstüberlegung, zu lesen: Selbstuberzeugung.

Haupt-Redacteur: *J. Ritter von Seyfried.* — Verleger: *S. A. Steiner und Comp.* Musikhändler in Wien.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG,
mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat.

Den 13ten October Nro. 82. 1819.

Wiener-Bühnen.

Am 3. October 1819 wurde im Hoftheater nächst dem Kärnthnerthore zum ersten Mahle aufgeführt: *Richard und Zoraide*, grosse Oper in zwey Aufzügen. Musik von *Joachim Rossini*.

Seit der Zeit, als die Oper *Tancred* den Geschmack der Mehrzahl des hiesigen Publicums plötzlich zum neuesten Italienischen Style gewendet hat, haben wir bereits sieben *), und wenn man den Vorläufer des Tancred, *l'inganno felice*, mitrechnet, acht Werke aus der so überaus fruchtbaren Opern-Manufactur des Herrn *Rossini* gehört.

Da von dieser letzten kein Textbuch gedruckt wurde, die Sänger und Sängerinnen aber nicht alle gleich gut articuliren, wird es vielen Zuhörern schwer werden, sich von der Handlung einen klaren Begriff zu machen. Sie mögen sich jedoch damit trösten, dass es auch dem, der das Buch im Originale liest, nicht viel besser geht. Was man daraus Zuverlässiges erfährt, ist ungefähr Folgendes: Agorant, König von Nubien liess Zoraiden, die Tochter eines Fürsten dieses Landes, rauben. Sie wird von ihrem Liebhaber, einem Europäischen Ritter, Nahmens Richard, und seinem Freunde Ernest (wovon Ersterer verkleidet ist), aufgesucht, zurück gefordert, vom Könige aber nicht nur verweigert, sondern weil sie ihm ihre Hand nicht reichen will, zum Kerker verurtheilt, wenn nicht Jemand sich für sie zu schlagen Lust hat. In diesem Augenblicke tritt ihr Vater, Hyrkan, mit geschlossenem Visier auf, und erbiethet sich zum Kampfe für die leidende Unschuld. Richard, der den vermummten Vater für einen Nebenbuhler hält, erbiethet sich, mit ihm zu streiten, während Zoraide in ein unterirrdisches Gewölbe gebracht wird. Dort sucht Zomira, Agorants Gemahlinn, die Schöne auf, welche ihr Gatten und Thron rauben könnte, räth ihr, mit Richard (dessen Anwesenheit sie erforschte) zu entfliehen, indess sie Anstalt getroffen hat, die Liebenden auf der Flucht anhalten, und dem ergrimmten Könige ausliefern zu lassen. Eben soll die Strafe an den Flüchtlingen durch das Schwert vollzogen werden, als Ernest mit einigen Rittern eindringt, und das zahlreiche Nubische Heer, nebst seinem Könige, schnell überwindet. Agorant kehrt nun in die Arme Zomira's zurück, der Muselmann Hyrkan aber gibt seine Tochter dem Christen Richard zur Gamahlinn.

Die Musik dieser Oper wird in Italien für *Rossini's* beste gehalten, ist in den kritischen Blättern von Neapel (wo sie zuerst gegeben wurde) auf Kosten all seiner früheren Arbeiten erhoben worden, und dürfte auch von jedem parteylosen Kunstverständigen allen übrigen aus dem Grunde vorgezogen werden, weil in keiner andern den zahlreichen Mängeln so vieles Verdienstliche, wie in dieser, entgegen gestellt werden kann.
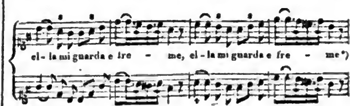
Die Ouverture beginnt mit einem Largo, (C-mol, C), dessen zweckmässige Anlage, treffliche Ausführung, und bis auf die letzten zwey Tacte (worin die Clarinette und die Flöte durch kleine spielende Figuren eine widerwärtige Störung machen), sich stets gleich bleibender, tragischer, ahnungsvoller Charakter um so mehr überraschen mussten, als man von diesem Tonsetzer gewohnt ist, dass er nicht, wie alle classischen musikalischen Schriftsteller verlangt, und alle classischen Componisten gethan haben, die Ouverture als Einleitung und Vorbereitung zum Inhalt der Oper, sondern vielmehr als ein von dieser ganz unabhängiges Tonstück betrachtet, und zu mehreren tragischen und heroischen Opern (z. B. zum *Tancred* und *Othello*) rein

*) Tancredi, l'Italiana in Algeri, Othello, Elisabetta, La gazza ladra, Il barbiere di Seviglia, Riciardo e Zoraide.

comische Ouverturen schreibt. Jenem Largo folgt ein türkischer Marsch, (*C*-dur $\frac{2}{4}$) von Zeit zu Zeit durch ein Echo unterbrochen; wobey der etwas sonderbare Umstand vorkömmt, dass die Musik selbst in der Ferne (auf der Bühne), das Echo aber nahe (im Orschester), gehört wird. Würde sich hier der Vorhang öffnen, und — wie später geschieht — die Oper sogleich mit dem, das Motiv dieses Marsches aufnehmenden Chor beginnen, so könnte man die Ouverture vorzüglich gelungen nennen. Statt diesem aber beginnt nun ein gewaltig langes Trippelconcert zwischen dem Waldhorn, der Clarinette und der Flöte, (Andantino *F*-dur $\frac{6}{8}$) ein wahres *hors d'oeuvre*, wenn nicht etwa bey der Aufführung dieser Oper in Italien ein hier unbekannter Umstand die Veranlassung dazu gab.

Der Raum dieser Blätter gestattet nicht, eine vollständige Analyse der ganzen Oper zu liefern, so anziehend es auch für den Kunstfreund seyn möchte, all die seltsame Mischung von Zweckmässigkeit und Widersinn, von Geist und Unverstand, von Edlem und Gemeinem, von originellen Zügen und Plagiaten, in einem Bilde vereinigt zu sehen. Es können hier bloss die Gegenstände in ihrer Reihenfolge aufgezählt, und ihr Gehalt nur in flüchtigen Umrissen angedeutet werden.

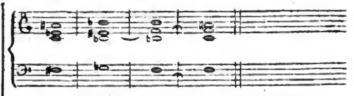
Nro. 1. Chor der Krieger (*C*-dur $\frac{2}{4}$). Das Haupt-Motiv ist dasselbe des in der Ouverture vorkommenden Marsches; das Ganze erhebt sich nicht über die Mittelmässigkeit. Nro. 2. Arie des Agorant, mit dem Chor der Krieger, (Marziale *Es*-dur C, im Originale aber *F*-dur), Das Motiv hat abermahls die Form eines Marsches, ohne ausgezeichnet zu seyn, und ist mit einer Menge von jenen Verzierungen und Tonläufen überladen, die in den neueren Italienischen Opern, besonders aber in den Rossinischen, durch immerwährende Wiederkehr zu unerträglichen Gemeinplätzen geworden sind. Dieses Allegro geht in ein Andante (*As*-dur $\frac{6}{8}$) über, welches den Charakter eines Pastorals hat, der im Nothfalle durch die Empfindungen der Liebe gerechtfertigt werden kann, welche darin ausgedrückt werden. Ein neben der Singstimme sich fortbewegender zweyter Gesang der Violoncelli in den tieferen Tönen macht hier einen schönen Effeckt. Diesem folgt wieder ein Allegro (erste Tonart, C) mit welchem der Chor einfällt, der übrigens, sobald die Solo-Stimme hinzukömmt, sich bloss in den gewöhnlichen abgebrochenen, einsylbigen Tönen vernehmen lässt; eine Art, den Chor mit dem Haupt-Parte zu verbinden, die dem Componisten allerdings nicht grosses Nachdenken kostet. Hier ist der Ort, zu bemerken, dass alle Recitative instrumentirt, und die meisten derselben, sowohl was den Ausdruck der Gefühle selbst, als die denselben unterstützenden Zwischensätze betrifft, vortrefflich gehalten sind. Nro. 3. Chor der Mädchen, welche die siegreiche Zurückkunft des Agorant verkünden. (Allo vivace *A*-dur $\frac{3}{8}$.) Der Contrast der Freude des Chors und der Klagen Zoraidens, welche sich in dieselbe mischen, hätte, deutlicher herausgehoben, von mehrerer Wirkung seyn können. Nro. 4. Duo der Zoraide und Zomira. Das, mit ersterwähnten Gemeinplätzen reichlich ausgestattete Allegro (*E* dur C) worin — wie oft im Laufe dieser Oper — die Singstimmen, besonders in den Cadenzen, von dem geräuschvollen Orchester völlig gedeckt sind, geht durch ein, viel zu langes Ritornello mit einem Violoncell-Solo in ein Andante (*G*-dur $\frac{6}{8}$) über, welches mit jenem des Frauen-Duetts im Tancred nicht nur verwandt, sondern verschwistert ist, wie nachfolgende Stelle beweisen mag:



Bemerkt man, dass die Oberfigur des zweyten und vierten Tacts von der Clarinette und der Flöte in der zweyten Tacthälfte *dolce* nachgeahmt, und dadurch die ohnehin süsse Melodie noch mehr versüsst wird, so erhält man zugleich eines der unzähligen Beyspiele, wie sehr *Rossini* bemüht ist, seine Musik mit Text und Situation in Einklang zu bringen. — Das Duo schliesst mit einem Allegro (*E*-dur, C) worin die, durch die ganze Oper hindurch immer und ewig angewandten Triolen von allen Gattungen vorkommen. Nro. 5. Terzett der Zoraide, Zomira und des Agorant, mit dem Chor. (Maestoso *C*-dur). Dieses Gesangstück ist ohne Zweifel der Glanzpunct

*) Aus den Eingangs erwähnten Ursachen können immer nur die Worte des Originals angeführt werden.

des Werkes, im artistischen Sinne. Die Gefühle sind hier wahr und lebhaft ausgedrückt, die Motive sind edel, die drey Stimmen schön mit einander verflochten, und die zweckmässige Begleitung vollendet das Ganze. Vorzügliche Wirkung macht auch in dem darauf folgenden Andante (*As*-dur 12/8) der von der Harfe begleitete Chor hinter der Coulisse, in welchen sich die Zwischenreden der Hauptpersonen ungezwungen mischen. Das Stück endet mit einem Vivace (*C*-dur C) in welchem das etwas gemeine Motiv durch eine zwar einfache, aber sehr belebte Bewegung der Violoncelli und Fagote gehoben wird, die bey der ersten Aufführung, wo das Tempo ein wenig schneller, als das zweyte Mahl, genommen wurde, noch mehr Effeckt hervor brachte. Nro. 6. Chor der Krieger (*Es*-dur, C.) Das Motiv ist abermahl marschartig, nicht neu, klingt aber gut. Eine spielende Zurückleitung aus *G*-dur nach *Es*-dur durch die Violinen und Fagote ist nicht an ihrem Platz. Nro. 7. Duo des Richard und Ernest. Anfangs Andante (C-dur 12/8) dann Allegro. Das Ganze ist eine nichts sagende Sammlung abgedroschener Solfeggi, wovon jene des ersten Tenors immer bis ins hohe C aufsteigen, welches, da so viele Falsett-Töne dazu angewendet werden müssen, einen peinlichen Eindruck auf das Gehör macht. Überhaupt ist der Umstand, dass in dieser Oper die Rollen des Agorant und Richard meistens im Falsett verarbeitet werden müssen, für die Freunde des *wahren Gesangs* nicht erfreulich: denn, so geschickt die Sänger auch dieses Aushülfsmittel anwenden, und so viel Beyfall sie auch von der Masse der Zuhörer damit ärndten mögen, dem Ohre des Kenners kann nur eine *Cantilena* von *natürlichen* Tönen gefallen, und die Ausdehnung des Umfangs durch das erzwungene *Falsett* kann er nur bey einzelnen Rolaten, möglichst selten billigen. Nro. 8. Chor (Maestoso, *E*-dur, C) ohne Bedeutung. Nro. 9. Finale. Andante (*C*-dur C) beginnt mit einem vierstimmigen Canon, reich an Noten und längst bekannten Figuren, demungeachtet aber gefällig durch guten Vortrag. Ob übrigens *solch* ein Canon in einer heroischen Oper an seinen Platze sey, oder nur in den Bereich des romantischen und comischen Singspiels gehöre, wird durch das Beyspiel der classischen Meister beantwortet, die diese musikalische Spielerey nie in ernsten Opern angewendet haben. In dem nachfolgenden Allegro zeichnet sich eine Folge effectvoller enharmonischer Übergänge aus:



Auf dieselbe Art dann nach F. und Es.

Nun beginnt ein Andante (*As*-dur ¾) welches ein Sextet, Anfangs ohne alle Begleitung, enthält, das eine der trefflichsten Compositionen *Rossini's* wäre, hätte ihn sein unseliger Hang zur Noten-Plusmacherey nicht verleitet, es am Ende dadurch zu entstellen, dass er Zomiren folgendes, den Text parodierende Violin-Arpeggio in den Mund legt, das den vorherigen einfach schönen Schmelz der Stimmen gänzlich verdirbt:

Das Finale schliesst mit einem Marziale (*C*-dur 2/4) auf möglichst geräuschvolle Art, indem die auf der Bühne rückwärts stehende vollständige Militär-Musik, und das Orchester die Sänger und Choristen im höchsten Fortissimo recht eigentlich zwischen zwey Feuer nehmen.

Der zweyte Act fängt mit einem Duo des Richard und Agorante Nro. 10 (Andante *A*-dur 6/8) an, welches, einige überladene, oft gehörte Verzierungen ausgenommen, schön genannt werden kann. Von dem damit verbundenen Maestoso (*C*-dur 12/8) gilt in Rücksicht der erforderten Stimmhöhe, was bey Nro. 7 bemerkt wurde. Das darauf folgende Vivace (*C*-dur C) hat ein angenehmes Motiv. Nach diesem Duo fällt ein Recitativ zwischen Zoraide und Richard ein, das an Wärme und Innigkeit des Ausdrucks, wie an Zweckmässigkeit der Begleitung Alles übertrifft, was man von *Rossini* in dieser Gattung gehört hat. Das Duo, in welches dasselbe ungezwungen übergeht, würde gleichen Werth haben, wenn die darin enthaltenen gemüthvollen Stellen nicht alle Augenblicke durch die gemeinsten Tonläufe unterbrochen wären. Aber alle Theilnahme, die das schöne Recitativ, und der in demselben Geiste gehaltene Anfang des Allegro (*C*-dur, C) erregt hat, wird plötzlich verlöscht, als höchst unerwartet folgende Singübungs-Lection eintritt:
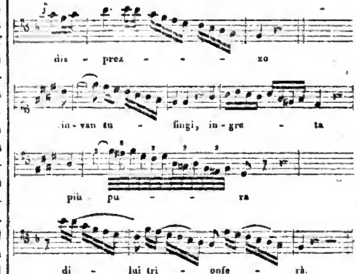


Auch in dem darauf folgenden Andante (*C*-mol 3/4) und dem diess Gesangstück beschliessenden Allegro (*C*-dur, C) wird dem Zuhörer jede Rückkehr zur anfänglichen Empfindung durch dergleichen gekünstelte Armseligkeiten unmöglich gemacht. Nr. 12. Quartett der Zoraide, des Richard, Agorant und Hyrkan, mit Chor. Das erste Allegro (*E*-dur C) ist unbedeutend, und wird von einem Andante (*G*-dur 2/4) abgelösst, welches als Vocal-Quartett, ohne Begleitung, verdienstlich behandelt ist, dem Septete im ersten Finale aber an Werth nicht gleich kömmt. Das letzte Allegro (*E*-dur, C) enthält dort, wo der Chor einfällt, eine bemerkenswerthe Stelle, worin die zwar nicht unbekannte Accorden-Folge

dis	d	d	h	h
c	c	h	a	gis
a	a	G	fis	E
Fis	—		Dis	

eine gute Wirkung macht. Nr. 13. Arie der Zomira (Andante *F*-dur 6/8), welche sich nicht in der Oper findet, sondern eingelegt ist. So sehr man auch bey *Rossini* an die grellsten Widersprüche zwischen Text und Musik gewohnt ist, verursacht gleichwohl die Gewaltsamkeit, womit hier eine angenehme, offenbar für den Ausdruck von Liebe und Fröhlichkeit bestimmte Melodie auf einen Text angewendet wird, der ungefähr mit den Worten: „Kaum weiss ich vor Wuth mich zu fassen," beginnt, und durchaus Äusserungen des Zorns und der boshaftesten Freude enthält, ein unbeschreiblich widerliches Gefühl, welches dadurch nicht gemildert werden kann, dass diese Arie, was das Technische des Gesangs betrifft, trefflich ausgeführt wird. Nr. 14. Chor. (*C*-mol 3/4). Eine Art von Trauer-Marsch, der mehr durch die Instrumentirung als durch seine erste Anlage wirkt. Nr. 15. Quartett der Zoraide, des Richard, Agorant und Hyrkan mit Chor. (Allegro *E*-dur, C) welchem ein Andante (*C*-dur 2/4) folgt, worin der cantable Theil der Stelle, in welcher Zoraide den Agorant zu rühren sucht, sehr schön wäre, würde er nicht durch Überladung mit Triolen und Tonläufen entstellt, welche nebstbey nicht sehr geeignet seyn dürften, das Herz eines Tyrannen zu bewegen. Das nun einfallende Allegro (*C*-dur, C) biethet einen anziehenden, wenig begleiteten Gesang der Zoraide dar, welcher mit ungemeiner Zartheit und Empfindung vorgetragen wurde. Vivace (*Es*-dur, C) in welchem, ausser einer, trotz der heftigsten Gemüthsbewegung durch 5 Tacte verlängerten Sylbe, nichts Merkwürdiges vorkömmt. Nr. 16. Vivace. (*C*dur 3/4) Ein Instrumental-Stück, den Kampf der Ritter und Nubier bezeichnend, und eben so, wie das nachfolgende Maestoso. Nr. 17. (*Es*-dur, C) ohne Gehalt. Nr. 18. Schlussgesang. Andantino (*F*-dur 2/4). Ein Vaudeville in alter Form, dessen cantables Motiv in einer Fluth von tausendmahl gehörten Figuren von Triolen und Verzierungen untergeht. Dass eine sogenannte „grosse Oper," welche wenigstens in so fern, als kurz vor dem Schlussgesange nicht weniger als drey Personen ermordet werden sollen, zu den ernsten gehört, mit einem *Vaudeville* (!!) schliesst, wird nur durch *Rossini's* bekannte Geringschätzung alles Schicklichen begreiflich.
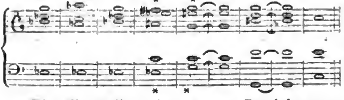
Die Vorzüge dieses Werkes sind, wie der Raum es gestattete, bey der Aufzählung der Musikstücke angezeigt worden; von seinen, nicht schon dort gerügten Mängeln können hier nur einzelne Beyspiele für hunderte angeführt werden.

Die Zahl der die Worte, ihren Sinn und Ausdruck entstellenden Gemeinplätze in den melodischen Parthien und Cadenzen, wie z. B.:



ist wahrlich Legion, und es ist ein wesentliches Verdienst des deutschen Übersetzers, dass er dergleichen Stellen, welche in der Ursprache (den ersten Grundlehren des Vocal-Tonsatzes, und jedem wohlorganisirten Ohre zum Trotz) meistens über i oder u angebracht sind, auf erlaubte Vocale zu wenden trachtete. Von den harmonischen Kenntnissen des Tonsetzers sprechen, nebst vielen andern Beweisen, der öfters vorkommende Accord der *verminderten Terz*, welchen, meines Wissens, nur allein *Spontini* im *Ferdinand Cortez*, und zwar, *um das Geheul der Wilden auszudrücken*, angewendet

hat, und nachstehende, im ersten Finale vorkommende Accorden-Folge:



Die allenthalben eingestreuten Reminiscenzen aus *Tancredi*, *Othello* und andern Opern, sogar aus *Haydn's Schöpfung* (in Italien durch Hrn. v. *Carpani's* Übersetzung bekannt) sind selbst seinen eifrigsten Verehrern nicht entgangen.

Summirt man nun die Schönheiten und Flecken dieses neuen Musikwerkes, so neigt sich bey Vergleichung der Summen die Bilanz zwar immer noch zu den letzteren, doch ist der Betrag der ersteren ungleich bedeutender, als in irgend einer der vorausgegangenen Opern dieses Componisten.

Die Aufführung war, im Ganzen, gelungen zu nennen; vorzüglich schöne Momente hatte Zoraide. Sänger, Chöre und Orchester wirkten mit der Bestimmtheit und dem Feuer, das man bey der Aufführung *aller Rossinischen* Werke vorzugsweise bemerkt.

Costüme und Decorationen zeugten von der gewohnten Liberalität der Direction; besonders waren das reichvergoldete Zimmer im orientalischen Geschmacke, das unterirdische Gewölbe (ein Hauptstück einer Italienischen Oper) und der freye Platz mit der Aussicht auf die entfernte Moschee, vollendete Gemählde.

Die Oper hatte bey ihrer ersten Aufführung geringen Beyfall; bey der zweyten ungleich mehr. Diess lässt sich ungefähr dadurch erklären, dass Anfangs die Anhänger *Rossini's* zuviel, die Verehrer *dramatischer Musik* aber zu wenig Charakteristisches darin gewahr wurden, bis endlich am zweyten Abende jede Parthey das sie Ansprechende heraus fand, und sich mit dem ihm zugefallenen Antheile zufrieden stellte.

Denjenigen, welche in den Künsten überhaupt das Schöne in der Nachahmung der einfachen Natur suchen, welche die engste Verschmelzung der Dicht- und Tonkunst für das einzige bleibende Ziel des Gesanges halten, welche dem, *was* gesungen wird, mehr Aufmerksamkeit zu widmen gewohnt sind, als dem, *der* singt, kurz, den ästhetischgebildeten Kunstfreunden wird indess solche Halbheit niemahls genügen, und niemahls werden sie die Verpflanzung von dergleichen, auf Italienischem Boden entsprossenen, und, aus hundert Ursachen auch *nur dahin* gehörigen Erzeugnissen an deutsche Bühnen als einen Gewinn für die *dramatische Tonkunst* betrachten können. Mag der schon früher gefühlte, in diesen Blättern unlängst treffend erklärte Mangel an hinreichenden original-deutschen Opern die Nothwendigkeit herbeygeführt haben, durch Übertragung Französischer Werke auszuhelfen; wir haben dieser Aushülfe hohe Kunstgenüsse zu verdanken, und manche langentbehrte Darstellungen, als: Gluck's *Iphigenia in Aulis*, *Alceste*, *Armida* *), Cherubini's *Elisa*, Persui's *befreytes Jerusalem*, wecken anziehende Erinnerungen. Die Charakteristik, die echt dramatische Haltung, die Einfachheit der edlen Melodien, die gründliche Wissenschaft in der Harmonie und Begleitung, welche in den Werken der vorzüglichern Französischen Meister zu finden sind, stimmen mit der Neigung des Deutschen für Gründlichkeit, Gediegenheit und innern Gehalt, wie mit seinen Forderungen an Genuss für Verstand und Gefühl überein. Neuere Italienische Opern überhaupt aber (mit wenigen Ausnahmen) und Rossinische insbesondere, in deutsche Sprache übertragen, werden, bey dem Mangel der eben erwähnten Eigenschaften, die Deutschen nie darüber zu täuschen vermögen, dass ihnen, die bey jeder Gelegenheit den edlen Sinn für vaterländischen Werth so lebhaft bewähren, eine vaterländische Oper fehlt, deren sich Franzosen und Italiener rühmen dürfen. Zwar kann man nicht annehmen, dass es bey den Letzteren Nationalsinn allein sey, der sie abhält, sich die Werke ihrer Nachbarn anzueignen, da selbst die an Schätzen der lieblichsten Melodien weit reicheren Mozart'schen Opern jene Nation noch immer nicht bewegen können, ihnen ihre gründliche, verständige musikalische Behandlung zu verzeihen. Den Franzosen aber, welche wohl auf ihrem *Italienischen* Theater Opern von *Paisiello*, *Cimarosa*, *Salieri*, *Paer* in *Italienischer* Sprache geben, ist es noch nie beygefallen, Italienische Opern auf ihre Académie royale (die grosse Opernbühne)

*) *Gluck's* Werke stehen in dieser Reihe, weil sie aus Frankreich zu uns kamen, gehören aber im Grunde eben so wenig zu den Französischen, als *Mozart's* Opern (*Titus* etwa ausgenommen) zu den Italienischen. Der *Styl der Musik*, nicht das *Idiom des Gedichts*, über welches sie geschrieben ist, entscheidet hier.

oder auch nur auf das Theater ihrer Opéra comique, in *französischer* Sprache zu bringen. Wir Deutsche allein versehen unsere *nationalen* musikalischen Bühnen beynahe *bloss* mit *fremden* Werken; *wir*, die wir *Händel*, *Gluck*, *Bach*, *Naumann*, *Graun*, *Mozart*, *Haydn* unsere Landsleute nennen dürfen, sind so arm an musikalischen Kunsterzeugnissen für die Bühne, dass wir sogar von einer Schule borgen müssen, über deren Entartung sich in ihrer Heimath selbst, schon vor Jahren, die Stimme der angesehensten Schriftsteller, eines *Algarotti*, *Arteaga*, *Martini*, *Metastasio*, in neuerer Zeit eines *Perotti* und Anderer, erhoben hat, und die seitdem noch weit tiefer gesunken ist! — — Inzwischen, bis unser vaterländischer Sinn auch in diesem Puncte erwacht, und die Menge sich an jenen südlichen Süssigkeiten satt, und endlich doch wohl auch übersatt geschwelgt hat, ist es den *Freunden der edleren Oper* wohl nicht zu verargen, wenn sie ihre Brüder, die *Freunde des edlern Schauspiels* beneiden, welchen es gegönnt ist, sich herrlicher deutscher Meisterwerke in den Darstellungen von *Göthe's* und *Schillers* erhabenen Dichtungen, von *Ifflands* und *Schröders* classischen Lustspielen zu erfreuen.

v. Mosel.

Nekrolog.

Am 4. Juny ist der durch theoretische Schriften bekannte *Carlo Gervasoni*, Capellmeister v. *Borgotaro*, Mitglied und Ausschuss der musikalischen Section bey der italienischen Societät der Wissenschaften, mit Tod abgegangen.

So viel Aufsehens seine Landsleute bey mehreren Gelegenheiten von diesem Manne gemacht haben, und erst noch bey seinem Ableben zu machen beliebten, so wenig wird ihm doch der wahre Musik-Gelehrte, der nicht an der Schale zu nagen, sondern in den Kern einzudringen strebt, eigentliches Verdienst um das Gebieth der wissenschaftlichen Musik zugestehen können. Fleiss compilirt, Genie erfindet; darin kann auch für G—s. Verdienste der Massstab gefunden werden. Ein verständiger, unermüdlicher Eklektiker, der aus fremden Werken die seinigen zusammensetzte, war er allerdings, was aber die schönere Naturgabe, jenes geistige Flämmchen, welches in der Wissenschaft entdeckt, und zu neuen Resultaten führt, anlangt, so ist er ganz unschuldig, daran hat er keinen Theil. Wie armselig steht dessen kränkliche *Nuova teoria di Musica* neben den französischen, deutschen, selbst auch englischen, und einigen der besseren ihrer älteren vaterländischen Schwestern; wie seicht und immer nur halberledigt sind dort Axiome und Folgerungen, während sie in letzteren Grundschriften auf langes Nachdenken beruhend fest und unerschütterlich, wie es die Wissenschaft gebeut, der Ewigkeit trotzen.

Gervasoni war den 4. Nov. 1762 zu Mayland geboren, trieb Anfangs Musik als Dilettant, wurde aber durch die Bizarrerie des Schicksals genöthiget, Profession davon zu machen. Im Jahre 1789 etablirte er sich in *Borgotaro* als Capellmeister, wo er in Zurückgezogenheit seine wenigen Bedürfnisse befriedigen konnte. Dort verlegte er sich nebst der Musik auf Physik und Mathematik, in welchen Wissenschaften er auch einige Aufsätze hinterliess. Übrigens war er ein rechtschaffener, braver Mann und Familien-Vater.

Vermischte Bemerkungen.

„Die Declamation der Alten, ob sie gleich in Noten gesetzt war, ist unstreitig alles eigentlichen musikalischen Schmuckes beraubt gewesen. Sie hat aus dem lebendigen Vortrage der willkührlichen Zeichen auf der Schaubühne einen grössern Nachdruck geben sollen, und die allerungekünstelste Musik war zu dieser Absicht am geschicktesten. Hingegen standen ihre Chöre und Hymnen schon in einer genauen Verwandtschaft mit der Tonkunst. Je stärker die Begeisterung des Declamirenden war, desto abwechselnder mussten seine Töne, und desto merklicher die Einbeugungen und Verminderungen der Stimme seyn. Hier musste sich der Dichter schon etwas mehr nach dem Tonkünstler bequemen. Seine Gedanken konnten kühn, erhaben, tiefsinnig und voller poetischen Schmuckes seyn; aber der Ausdruck musste nach den Bedürfnissen der Musik harmonischer, in kurzen singbaren Sätzen und abgemessenen Strophen, und nicht selten mit Wiederhohlungen (Refrains) versehen seyn. Indessen war hier immer noch der Ausdruck in willkührlichen Zeichen der vornehmste Endzweck, und die meisten Ausnahmen fielen auf die Seite der Tonkunst."

Haupt-Redacteur: *J. Ritter von Seyfried.* — Verleger: *S. A. Steiner und Comp.* Musikhändler in Wien.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG,
mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat.

Den 16ten October Nro. 83. 1819.

Etwas zur Rechtfertigung des Contrapunctes.

(Beschluss.)

Daher können uns auch Fugen und Canons bloss ihrer wundervollen Regelmässigheit wegen ergetzen, wenn wir gleich keinen Affect, keine Gemüthsbewegung in ihnen bestimmt ausgedrückt, auch uns nicht durch solchen Ausdruck gerührt finden; so wie uns etwa ein erhabenes Werk der altdeutschen Baukunst mit Ehrfurcht und Bewunderung erfüllt, ohne dass wir noch von seiner Bestimmung Etwas wissen, sie deutlich in ihm ausgedrückt finden, oder auf sie in unserm Urtheile Rücksicht nehmen. Das Hauptgefühl, das grosse im Fugen-Styl oder canonisch gearbeitete Werke erregen dürften, wenn ihr Thema und Charakter ernst sind, mag Bewunderung oder ein Gefühl des Erhabenen seyn. Diess gründet sich auf die Art, wie in solchen Compositionen die nach Umfassung der Melodie strebende Einbildungskraft durch neu eintretende Stimmen aufgehalten, und bey ihrer Neigung zu Mannigfaltigkeit und Verwunderung immer auf das Eine und Ähnliche zurückgeführt wird, wodurch die Vernunft sich aufgeregt findet, das Bleibende und Ewige zu denken. Ob es gleich bekanntlich auch scherzhafte Canons und Fugen gibt, die im Thema, Rhythmus und Tempo u. dgl. auf diesen Charakter angelegt sind, so ist doch die wahre Sphäre der im strengen gebundenen Styl gebildeten Werke am meisten das Erhabene, wenn sie in ihrem festen, und, bey allen scheinbaren Verwickelungen und Entgegenwirkungen sich gleich bleibenden Gange, am mächtigsten das Ewige, Unendliche in die Seele zu rufen fähig sind.

Ich erinnere mich zwey majestätischer Fugen-Chöre von *Mozart*, des einen aus dem ersten Theile seines von Hiller mit deutschem Texte versehenen Davide penitente, und des andern aus einer hauptsächlich für den Tenor geschriebenen Cantate, welche, auch ohne den Text zu verstehen, oder sich einer etwa in ihnen ausgedrückten Empfindung klar bewusst zu seyn, bloss durch den erhabenen Gang und die regelmässigen Wendungen ihrer innig verbundenen Melodie und Harmonie mich immer wieder zur höchsten Bewunderung hinrissen, und in eine eigene Begeisterung setzten.

Durch den gebundenen Styl wird der *Zusammenhang* in der Composition, und dadurch selbst ihre Wirkung auf unser Gemüth befördert. Wie richtig dieser sey, höre man von *Lessing* (Dramaturgie): „Wer mit unsern Herzen sprechen, und sympathetische Regungen in ihm erwecken will, muss eben sowohl Zusammenhang beobachten, als wer unsern Verstand zu unterhalten und zu belehren denkt. Ohne Zusammenhang, ohne die innigste Verbindung aller und jeder Theile, ist die beste Musik ein eitler Sandhaufe, der keines dauerhaften Eindrucks fähig ist; nur der Zusammenhang macht sie zu einem festen Marmor, an dem sich die Hand des Künstlers verewigen kann."

Man könnte vielleicht sagen, die strenge, fast mathematische Regelmässigkeit des Contrapunctes vertrage sich nicht mit den freyen Wendungen und sanft in einander überfliessenden Formen, von denen die Schönheit abhängt. Wo jene herrchst, scheint alle Armuth verdrängt zu werden. Allein die Schönheit bedarf eines festen Baues und Grundes, an dem sie sich offenbaret, und einer Ordnung und Symmetrie, in welcher ihre Mannigfaltigkeit zusammenstimmt. So wird durch den Contrapunct, der nicht steif ist, die Melodie zwar in Gränzen gehalten, aber auch bestimmter und eindringlicher gemacht, und zwischen ihr und der Harmonie die innigste Verbindung gestiftet, weil beyde ihre Rollen gegen einander austauschen, ohne einander je gänzlich zu verlassen oder zu unterdrü-

cken. Übrigens ist auch oft der strenge Ernst des Contrapunctes an seiner Stelle, und dann tritt die Regelmässigkeit stärker hervor, und schliesst das freyere Spiel schöner Formen mehr aus. Anderwärts hingegen weiss der gewandte Componist auch selbst mit diesem Styl mancherley Schmuck und Anmuth zu verbinden, den Ernst zu mildern, und die Formen mehr abzurunden und zu verschmelzen.

Was sich endlich noch zum Vortheile des Contrapunctes sagen lässt, entlehne ich aus *Marpurg's* Abhandlung von der Fuge (N. Ausg. Leipzig 1806. S. 6. Absch. vom Canon): „Der Canon war ehedem unter andern der Probierstein der harmonischen Geschicklichkeit. Man glaubte nicht, dass die freye Schreibart hinlänglich wäre, die Fähigkeit einer Person zu beurtheilen. — Man unterwarf den Candidaten der Setzkunst dem Zwange der canonischen Schreibart, und je nachdem er sich hierin zeigte, fiel der Ausspruch über seine Geschicklichkeit aus. Nach der Zeit ist diese Mode zwar abgekommen; doch blieb der Canon allzeit ein unentbehrliches Stück der Setzkunst, und wird es wohl noch beständig bleiben, so lange man Fugen machen wird. Diese aber werden wohl immer so lange gemacht werden, als die schönen harmonischen Wettstreite über leere melodische Zusammenfügungen den Preis behaupten werden. Noch sind die Werke der berühmten Meister in diesem Style aus der vorigen Zeit in Ansehen bey uns, da die übrigen Hirngespinste längst aus dem Geschmack gekommen; und wahrscheinlich werden diejenigen heutigen Meister, die sich hierin durch vortreffliche Proben hervorgethan haben, der Nachwelt dasjenige seyn, was uns noch heutiges Tages ein *Pränestinus* (Palestrina), *Frescobaldi* oder *Froberger*, und viele andere sind."

Ferner im siebenten Hauptstücke von der Singfuge und dem Sing-Canon: „In geistlichen Stücken, und zwar in Fugen und Motetten ist die canonische Nachahmung von der grössten Nothwendigkeit. — Einem Componisten, der nicht viel Erfindungskraft besitzt, wird der Canon allzeit zu Einfällen verhelfen. Er wird nicht wissen, wie er dazu kommt; und einem witzigen Kopfe wird der Canon immer die Gedanken in Ordnung erhalten, dass er nicht unordentlich oder ausschweifend wird."

Chr. Fr. Michaelis.

Recension.

1. Versuch einer kurzen und deutlichen Darstellung der *Harmonie-Lehre* oder kleine *Generalbass-Schule* für Anfänger und zum Selbstunterrichte, von *Joh. Gottlob Werner.* Erste Abtheilung. Cursus II des Lehrbuches zum Unterricht im Clavierspielen. Leipzig, im Verlag von Fr. Hofmeister 1818. 98 S. Preis: 1 Thl. 12 Gr.

2. Versuch u. s. w. (wie oben) oder Anweisung *richtige Harmonie-Folgen und kleine Musik-Sätze zu erfinden*, für Anfänger u. s. w. von *J. G. Werner.* Zweyte Abtheilung. Cursus III des Lehrbuches u. s. w. Ebendas. 1819. IV u. 116 S. Pr. 2 Thl. 20 Gr.

Beyde Werke haben auf dem Umschlage den Titel; *Präludir-Schule.* Ihnen ging das *Lehrbuch für den Unterricht im Clavierspielen* (Erster Cursus. 1 Thl. 8 Gr.) voraus; sie bestehen aber von diesem unabhängig. Der Verf. beweisst hier seine vorzügliche Gabe, die Grundlehren der Harmonie und Composition fasslich und deutlich vorzutragen. Nach Beseitigung einer kleinen Irrung in der *Vorerinnerung* zu Nr. 1 soll der Inhalt beyder Werke näher bekannt gemacht werden. „Man unterscheidet (sagt der Verf.) gewöhnlich einen *praktischen* und einen *theoretischen* Theil der Tonkunst. Die *praktische, ausübende, vortragende* Tonkunst besteht in der Fähigkeit, Musiksätze nach Noten auf einem Instrumente, oder singend, dem Gehör richtig vorzustellen. Die *Theorie, erfindende* Tonkunst (auch *Harmonie-Lehre, Composition, Tonsetzkunst, Contrapunct, Kunst des reinen Satzes, Generalbass* u. s. f. genannt), lehrt die Regeln, nach welchen die einzelnen Töne zu Harmonien, und diese zu musikalischen Sätzen und Tonstücken verbunden werden können; sie beschäftigt sich mit eigener Erfindung und richtiger harmonischer Begleitung musikalischer Gedanken." Das Verfehlte in dieser Eintheilung leuchtet ein. Jede Kunst ist an sich praktisch; die *Composition* so gut, und noch ursprünglicher, als die *Execution*; und warum sollte bloss die letzte praktisch seyn, und nur auf das Spielen und Singen *nach Noten* beschränkt werden? Die Kunst aber kann ihre *Theorie* haben, wie der Verf. selbst gibt, und dahin gehört die *Harmonie-Lehre* oder *Generalbass-Schule.* Der Componist bleibt jedoch als solcher *ausübender* Künstler, ob er gleich auch eine *Theorie* der Composition oder der Execution aufstellen kann. Es sollte also heissen: die Tonkunst besteht in der

Composition und in der Execution (Ausführung „Spiel oder Gesang.). Von beyden kann es eine *Theorie* geben; daher Harmonie- und Compositions-Lehre u. dgl., so wie auch Anweisungen zum Spiel und Gesange.

Der Verf. verspricht im gegenwärtigen Buche keine vollständige Theorie der Composition; er will nur die Grundbegriffe der Harmonie fasslich darstellen, die Accorde gehörig kennen, und fehlerfrey brauchen lehren, einen richtigen Begriff von den Tonarten und ihren Wechselverhältnissen geben, und zeigen, wie mehrere Harmonien zu einem kleinen Musikstücke verbunden werden können, wie einer Melodie eine richtige Harmonie unterzulegen, und eine einfache Melodie zu verändern und auszuschreiben ist u. s. f. Daher handelt er in Nr. 1 von den *Intervallen*, den *Grund-Accorden*, den *Consonanzen und Dissonanzen*, der *Bezifferung* und den *Tonarten*. Diese Gegenstände werden in einzelnen Abschnitten mit den untergeordneten Materien durch Noten-Beyspiele anschaulich gemacht, und lehrreich erörtert.

Das System des Verf. ist kürzlich mit seinen eigenen Worten S. 75—76 dargestellt: „Wir haben „als den Ursprung aller Accorde zwey Grund- oder „Stamm-Harmonien aufgestellt, nähmlich 1) den „Dreyklang, 2) die Septimen-Harmonie. Der har„te und weiche Dreyklang sind die vorzüglichsten „consonirenden Accorde; nur diese können zur „Grundlage eines Musiksatzes dienen. Der vermin„derte Dreyklang ist hiezu nicht tauglich; auch ist „er weniger vollkommen consonirend, und seine „Fortschreitung leidet mancherley Beschränkungen; „er ist gewisser Massen eine Umgestaltung des wei„chen Dreyklanges. — Die Hauptseptimen-Harmo„nie ist der Ursprung aller wesentlich dissoniren„den Accorde. Die Nebenseptimen-Harmonien sind „Veränderungen der Hauptseptimen-Harmonie, „und werden wie diese behandelt. — Die vermin„derten und übermässigen Intervalle sind Dissonan„zen; die ersten verlangen bey der Fortschreitung „um einen grossen halben Ton abwärts, die letzten „so viel aufwärts. — Alle harmoniefremde Töne, „die nicht wesentliche Bestandtheile einer Drey„klangs- oder Septimen-Harmonie und ihrer Ver„wechslungen sind, hat man als Vorhalte und Durch„gänge zu betrachten. Aus diesem Gesichtspuncte „sind alle Accorde zu beurtheilen. Jede Harmonie „muss sich auf eine der beyden Grund-Harmonien „zurückführen lassen; jeder Accord muss vom Drey„klange oder von der Septimen-Harmonie ab„stammen."

Man wird übrigens in diesem Lehrbuche nicht nur das Bekannte mit Gründen belegt, sondern auch manches Wissenswerthe bemerkt finden; was in den meisten Theorien übergangen oder nicht so deutlich entwickelt ist.

Nr. 2 hat den Zweck, die bisherigen Lehren und Grundsätze auf die Composition anzuwenden. Folgende Gegenstände werden daher hier abgehandelt: *die sämmtlichen einer Tonart angehörigen Grund-Harmonien; das Fortschreiten der unverwechselten und verwechselten Dreyklangs-Harmonien; das Fortschreiten der Septimen-Harmonie in einer und derselben Tonart* (dabey von den verschiedenen Cadenzen); *Verwandtschaft der Tonarten; Fortschreiten aus einer Tonart in die andere; Entstehung der Musikstücke aus Harmonien-Folgen* (Zerlegung, Brechung der Accorde, Umgestaltung und Verzierung derselben durch harmoniefremde Töne); *Melodie* (ihr Verhältniss zur Harmonie; ihre rhythmische Gestaltung); *Begleitung einer Melodie* (Fortsetzung der Tonart, Ausbildung der Grundstimme, Ausreichungen der Melodie, Begleitung verzierter Melodien, mehrstimmige und andere Begleitungsarten); *die Tonstücke mit mehreren Hauptstimmen* (Einrichtung grösserer Tonstücke überhaupt, verschiedener Styl, Contrapunct, Nachahmungen, Canon, Fuge). Diess Alles ist sehr deutlich und lehrreich aus einandergesetzt, und an wohlgewählten Beyspielen (z. B. Variationen, Chorälen, Fugen, Canons) erklärt, ohne durch subtile Untersuchungen dunkel oder abschreckend zu werden. Die Sprache ist gut; nur so harte Verkürzungen, wie *Septschritt* statt *Septimenschritt* sind zu missbilligen. Neue Zusammensetzungen, wie *tonarteigen, tonartfremd, tonleiterfremd, harmoniefremd,* sind etwas gewagt, und ersparen nur den Artikel; können aber (zumahl, wenn nur zwey Wörter zusammengesetzt sind), eher gerechtfertigt werden.

Rec. glaubt übrigens durch gegenwärtige Anzeige auf den Werth des verdienstvollen Werkes aufmerksam gemacht zu haben, und wünscht demselben die beste Benutzung, deren es fähig ist. Mit Einsicht und Bescheidenheit erklärt sich der Verf. am Schlusse folgender Massen: „Die Musik ist ein unermessliches Feld; alle Gegenstände dieser Kunst in einem Lehrbuche zu bearbeiten, dürfte wohl ein vergebliches Bemühen bleiben. In jeder Wissen-

schaft ist wohl derjenige Unterricht der zweckmässigste, welcher den Lernenden *denken* lehrt. Diess war auch bey dieser Anweisung das Hauptziel des Verf.; hätte er dieses, wenn auch nur in geringem Mass erreicht, so würde es ihm den besten Lohn gewähren. Mögen diejenigen Freunde der Kunst, die meine früheren Arbeiten brauchbar fanden, auch diesen unvollkommenen Versuch gütig aufnehmen. Die hohe Stufe der Cultur, auf welche sich jetzt die (praktische) Tonkunst emporgeschwungen hat, macht es um desto schwieriger, die dagegen in ihrer Ausbildung noch so weit zurückstehende Theorie zu bearbeiten" u. s. w. *M.*

Die Posaune in der Mode.

„Der Berichterstatter aus Paris im Morgenblatte Nr. 150 v. J. führt bey der Beschreibung der ländlichen Vergnügungen der Pariser an, dass dort bey den meisten Tanz-Orchestern die *Posaune* gebraucht werde, deren ernsthafter Basston, wie sehr treffend bemerkt wird, das übrige Geräusch durchdringe, und damit sonderbar contrastire." Allein dieser Gebrauch, oder richtiger Missbrauch eines ernsten, feyerlichen Instruments, das nach der biblischen Sage die *letzten Dinge zu verkündigen* bestimmt ist, und dazu unter allen Instrumenten am besten gewählt zu seyn scheint, ist nicht bloss in der Nähe der Glanz- und Prachtstadt des französischen Königreichs Sitte, sondern durch die französische Kriegsmusik, und die nach ihr gemodelte kriegerische Musik der heutigen Deutschen, seit den Jahren der französischen Herrschaft, durch ganz Deutschland verbreitet worden, so dass z. B. in der Nähe von Leipzig fast überall *kein* Tanz ohne Posaunen-Bass gespielt und gehüpft werden kann. Ja was noch mehr sagen will, diese Mode ist so gemein worden, dass der Schreiber dieses ein recht leidliches ländliches Orchester auf einem Dorfe bey *Eckartsbergen* (Stechhausen genannt) am Pfingstfeste dieses Jahres zu Tanz spielen, und dabey eine von demselben angekaufte Posaune einreihen hörte, die ebenfalls ein Einwohner des Dorfes, ohne einen Ton schuldig zu bleiben, bliess.

Berichtigung.

In der Anzeige der Oper: *Richard und Zoraide* (Nr. 82 dieser Zeitschrift) sind folgende Verbesserungen zu machen: Spalte 654 Z. 13 lese man: „Musulmanu" statt „Muselmann" — Sp. 655 Z. 6: „Orchester" statt „Orachester". — Ebendort Z. 12: „Tripleconcert" statt „Trippelconcert". — Sp. 657 Z. 36: „Volaten" statt „Rolaten". — Sp. 659 Z. 11: „Sextete" statt „Septete." — Sp. 660 Z. 5: „in aller Form" statt „in alter Form." — Sp. 662 Z. 4: „auf deutsche Bühnen" statt „an deutsche Bühnen."

Haupt-Redacteur: *J. Ritter von Seyfried.* — Verleger: *S. A. Steiner und Comp.* Musikhändler in Wien.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG,
mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat.

Den 20ten October | Nro. 84. | 1819.

Über die Kritik musikalischer Werke,

nebst

beyläufigen Bemerkungen über die letzteren.

(Fortsetzung.)

Dabey entsteht die allgemeine Frage: sagt der Componist mit Wenigem Viel; liegt in seiner einfachen Weise ein grosser, tiefer Sinn, oder führt sein Aufwand, sein ganzes Gepräge nur zu einer vorüberrauschenden, unbestimmten, zweydeutigen Wirkung? Oder ist die Composition dürftig ausgestattet, wo ihr Stoff und Zweck, Reichthum und Pracht erforderten? Und in beyden Hinsichten möchten *J. Haydn* und *A. W. Mozart* immer lehrreiche Muster bleiben. Und es ist nicht nöthig, zu bemerken, wie weit unterschieden Erschüttern und Betäuben von Rühren und Entzücken, wildes Getöse von grosser und schöner Harmonie sey, und wie leicht sich der neuere musikalische Geschmack in diesem Puncte auf Abwege verirre, und durch Verschwendung der Mittel zum Effect nur zu oft den wahren Effect verfehle.

Verwandte Fragen, die den prüfenden Kunstrichter leiten, beziehen sich auf den *psychologischen* und *ästhetischen Eindruck* der Tonarten, und sind ungefähr folgende: überschreitet der Componist das Mass oder die Gränze im leidenschaftlichen Ausdruck, und vereitelt durch ungemilderte Heftigkeit das eine Vergnügen des Geschmacks? Ermüdet er durch Einförmigkeit? Verwirrt und zerstreuet er vielleicht die Zuhörer durch stetes Abspringen von einer Empfindung zur andern, oder durch zügellosen Wechsel (in Melodien, Figuren, Tact, Tonart u. dgl.)? Erschlaffet er durch Mangel am Reitze des Neuen oder an kräftigen Zügen, und durch eine zu anhaltend weichliche Melodie? Oder betäubt er durch physische Gewalt der Tonmassen? Oder versäumt er, durch weise Einleitung und Vorbereitung die günstige Stimmung zu erregen und die Erwartung zu spannen, und das Interesse so zu unterhalten, dass die Zuhörer nicht übersättigt werden? Die Anordnung der Sätze z. B. in eine Symphonie ist hier von Wichtigkeit, und, wenn sie mit Einsicht in das menschliche Gemüth in ihrer vortheilhaftesten Wirkung auf einander berechnet sind, wie das bey dem von Haydn, Mozart, Beethoven und ähnlichen Meistern gewiss der Fall ist, so wird man auch darin, wie in gross historischen oder landschaftlichen Gemählden, eine grossartige Harmonie finden, und ohne Nachtheil darf kein Satz weggelassen, isolirt oder aus seiner Stelle versetzet werden.

Die musikalische Kritik würde ferner oft einseitige und unbillige Urtheile fällen, wenn sie nicht auf *Zeitalter* und *National-Geschmack* Rücksicht nähme. Der mit den verschiedenen Perioden und allmähligen Veränderungen der Musik aus den Hauptwerken ihrer Meister vertraute Kunstrichter erkennt oft aus der blossen Art der Composition ihre Verfasser und ihr Zeitalter ziemlich genau. Er wird den Alten, wie den Neuern, ihren eigenthümlichen Werth zugestehen, ohne sich durch vorübergehende Formen der Mode wider damit verbundene wahre Schönheiten einnehmen zu lassen, oder eine Musik zu verwerfen, die, bey allem Vortrefflichen, nicht frey von Mängeln und Beschränktheiten ihrer Zeit und ihres National-Geschmacks ist. Und weil der National-Geschmack sich nicht leicht ganz verläugnen lässt, und jedem auch meist eine anziehende Seite abzugewinnen ist, so wird ihn keine parteyische Vorliebe abhalten, das Verdienst jedes wahren Tonkünstlers anzuerkennen, sein Werk sey mehr von der Anmuth des italienischen Gesanges, oder der französischen Zierlichkeit, oder der deutschen Kraft und Gründlichkeit beseelt, wenn es nur in seiner Art durch Gehalt und Form seiner Idee entspricht und sich auszeichnet. Wie wusste nicht der grosse Mozart die Grösse eines Händel

und Sebast. Bach zu schätzen und zu bewundern, und zum Theil selbst den reichen, bündigen, gründlichen Styl dieser Meister seinen originellen seelenvollen Werken anzueignen! und wie schön vereinte Clementi die liebliche Melodie seines Vaterlandes mit der Energie und Fülle deutscher Harmonie! Auch dürfen wir nicht klagen, dass unsere Zeit gegen die Verdienste der Alten kalt wäre; ihr Andenken erhält sich in Ehren, ihre schätzbarsten Werke werden aufgesucht, ins Leben zurückgerufen, und oft mit hohem Interesse aufgenommen.

Wenn die Tonkunst in ganzen Werken oder in manchen Theilen derselben fähig und oft berufen ist, auf den moralischen und religiösen Sinn zu wirken, oder bald das Schöne als sittliche Grazie, bald das Erhabene als Heldengeist oder heilige Sehnsucht darzustellen, wenn sie nicht nur den sittlichen Ideen in einem edlen Texte entsprechen, sondern auch in ihren grösseren Instrumental-Werken doch am Ende Wesen unterhalten und ergetzen soll, deren Geschmack sich über blossen Sinnenreitz erhebt, und am meisten durch eine sittliche Sympathie geleitet und angezogen werden kann; dann kann die Kritik gewisser Massen auch nach dem *moralischen Effect* mancher Musik fragen. Und wer kennt nicht die würdigsten Componisten, die uns von dieser Seite so werth sind? Ohne der grossen Kirchen-Componisten älterer und neuerer Zeit, eines *Händel*, *Seb. Bach*, *Graun* u. a. zu erwähnen, ist uns nicht *Jos. Haydn*, ausser seinen meisten Messen und geistlichen Werken, in vielen seiner blossen Instrumental-Stücke schon so interessant und theuer durch einen Ausdruck von Seelenruhe, von edler Begeisterung oder Entschlossenheit, von holder Naivität, Unschuld, Zärtlichkeit und Herzlichkeit, und andern Gefühlen oder Zuständen einer schönen Seele, kurz durch innige oder lebhafte sittliche Züge, aus denen wir uns ein Bild seines eigenen frommen und tugendhaften Charakters zusammensetzen möchten? So leuchtet auch aus *Mozart's* Werken oft eine ähnliche Anmuth oder erhabene, heilige Begeisterung hervor. Und *Clementi*, *v. Beethoven*, *Spohr* u. a. m. würden herrliche Beyspiele vom sittlichen Ausdrucke der Musik noch darbiethen, wenn es nöthig wäre, aufmerksam darauf zu machen, während freylich manche andere Componisten fast nur in weichlichen Melodien oder bunten Gaukeleyen Sinn und Phantasie unterhalten, und das Herz leer lassen. Die Kritik wird also bisweilen wohl fragen dürfen: hat diese Composition Charakter, Adel, Würde? ergetzt sie durch reine Schönheit, durch liebliche Naivität, durch edle Kraft oder ernste Bedeutung? Oder ist sie ein eitles Spiel mit sinnlichen Reitzen? oder quält sie uns fast mit dem blossen Ausdrucke zügelloser Leidenschaftlichkeit und charakterloser Willkühr, ohne eine versöhnende Milderung eintreten zu lassen? Wahr ist es, der Tonkunst wird immer Charakteristik d. h. Ausdruck der Affecte, Schilderung leidenschaftlicher Gemüthszustände oder gewisser Stimmungen der Seele, als ein eigenes Gebieth ihrer bedeutendsten Wirksamkeit, zukommen. Und wenn auch der von ihr gewählte Stoff, moralisch betrachtet, uns missfiele, so kann er doch, ästhetisch genommen, viel Mannigfaltigkeit, Tiefe und Kraft darbiethen, und hohes Interesse erregen; und das Schöne, was man von der Kunst fordert, liegt in den Formen der Melodie, der Harmonie, des Rhythmus u. s. w., kurz in der feinen Begränzung und Verbindung, worin sich unter der Hand des Tonkünstlers Alles lebendig organisirt.

(Die Fortsetzung folgt.)

Wiener-Bühnen.

Dlle. *Hartmayer* aus *Zürch*, Schülerinn der berühmten Sängerinn Mad. *Lange*, hat sich am 14. October im *Theater an der Wien* bey Gelegenheit einer daselbst abgehaltenen Akademie zum ersten Mahle öffentlich hören lassen. Die hierin vorgekommenen Stücke waren Folgende:

1) Ouvertüre von *Mehul*.
2) Arie aus der Oper *Torvaldo und Dorliska* von *Rossini*, gesungen von Dlle. *Hartmayer*.
3) Polonoise für die Flöte, comp. von *Fürstenau*, vorgetragen von Hrn. *Seydler*, Prof. der Tonkunst aus *Stettin*.
4) Arie von *Coccia*, gesungen von Dlle. *Hartmayer*.
5) Declamation, *Nichts und Etwas* von *Castelli*, vorgetragen von Hrn. *Küstner*.
6) Duett von *Rossini*, aus *Tancred*, gesungen von Dlle. *Hartmayer* und *Milani*.

Wir haben der Dlle. *H.* schon in der 81sten Nummer dieser Blätter erwähnt, und der Erfolg hat das dort angeführte Urtheil eines auswärtigen Blattes vollkommen bestätigt. Dlle. *H.* hat wirklich eine volle und wunderliebliche Stimme von bedeu-

tendem Umfange, und von den wenigen, welche sich so mild ins Ohr legen, und unmittelbar zum Herzen dringen. Sie intonirt nicht nur rein und sicher, sondern weiss auch — bey jungen Sängerinnen ein seltener Fall — den angeschlagenen Ton zu tragen, und dessen Stärke nach Erforderniss wachsen oder abnehmen zu lassen. Sie singt mit Gefühl und Ausdruck, und es gereicht ihr gewiss zur grössten Ehre, und beurkundet zugleich ihren Beruf zur Sängerinn, dass sie gerade im Vortrage des *Andante* am meisten applaudirt wurde. Ihre Geläufigkeit in Rouladen etc. ist für ihr Alter bedeutend genug; mehr von ihr zu verlangen, wäre unbillig, da eine *vollendete* Fertigkeit *nur* durch *vieljährige* Übung erlangt werden kann. Unser im Allgemeinen stets gerechtes Publicum, welches wirkliches Verdienst von dem, *was noch nicht seyn kann*, wohl zu unterscheiden weiss, nahm die brave Sängerinn, welche noch überdiess mit der beym ersten Auftreten gewöhnlichen und sehr verzeihlichen Furcht zu kämpfen hatte, wohlwollend auf, ergriff jede Gelegenheit, ihr durch Beyfall Muth zu machen; und sie wurde nicht nur nach jedem Stücke sehr beklatscht, sondern auch am Schlusse nebst Dlle. *Milani*, welche sie in dem Duette von Rossini sehr brav unterstützt hatte, hervorgerufen. Wir hoffen, Dlle. *H.* recht bald wieder zu hören.

Hrn. *Seydler's* Ton ist durchaus edel, obschon in der Tiefe etwas schwach. Eine ausführliche Beurtheilung seines Spieles wollen wir versparen, bis wir ihn ein zweytes Mahl werden gehört haben. Er wurde, ungeachtet der etwas langweiligen Composition, beyfällig aufgenommen.

S.....r.

Harrison.

Von allen Sängern, die wir je gehört haben, ist Hr. *Harrison* am schwersten zu schildern, und zwar aus der nähmlichen Ursache, welche es jedem Nachahmer, so scharf sein Ohr, so zart sein Fassungsvermögen, so treu sein Gedächtniss, und so vielseitig seine Kunstausübung sey, unmöglich macht, die Vollkommenheiten dieses ausgezeichnetsten Meisters seiner Zeit zu erlangen. Sein Gesang hatte seine Gränzen, aber alles, was er leistete, war in seiner Art vollendet; eine, jeder Beschreibung oder Nachahmung unerreichbare Grazie schwebte darüber; es war ein gleichförmiger Strom honigreicher Süssigkeit. Wenn, wie ein Reisender uns sagte, Mad. *Catalani* im Stande war, ganz Europa mit dem Besitze von einem Dutzend Gesängen zu bezaubern, hielt Hr. *Harrison* seine Landsleute in noch engeren, und doch nicht weniger dauernden Fesseln.

Dieser berühmte Mann ward von seinem frühesten Alter an unter den Choristen der königl. englischen Capelle erzogen. In dieser Schule und ihren Verbindungen, dem Königs-Concerte, und jenen Versammlungen, welche die Edellente der Capelle hielten, beharrte er bis an seinen Tod. Seine Stimme war ein wahrer Tenor von nicht sehr grossem Umfange (zwey Octaven, von *A* bis *A*) von beschränkter Kraft, aber von einem Tone, dessen entzückende Wirkung sich vorzustellen, man sich vergebens bemühen würde. Er war zugleich ausserordentlich voll, süss bis zum Übermass, und so brillant als das schönste Falsett. Wenn es uns erlaubt wäre, die menschliche Stimme mit irgend einem bekannten Instrumente zu vergleichen, so würden wir sagen, dass jene des Hrn. *Harrison* in gewissem Masse den reichsten und dichtesten Tönen einer gut, und in einem günstigen Locale gespielten Harmonica ähnlich war; und diese Analogie wird noch treffender durch die Art, wie die Töne dort hervorgebracht werden. Der Spieler der Harmonica schafft die Melodie durch Berührung der Glasreifen, indem er die Abstufungen vom Leisen zum Lauten, und zurück vom Lauten zum Leisen auf die möglichst schöne Weise zu vertheilen sucht. Keine Leidenschaft verwirret, keine Heftigkeit stört den milden, ergetzenden Strom. Er fällt auf das Ohr, wie das Licht des sommerlichen Mondes auf das Auge, sanft und schmeichelnd, indess der Balsam der Luft, durch welche es schimmert, ein Theil jener Sensation zu seyn scheint, die es erweckt. So war es mit Hrn. *Harrison's* Gesange. Er athmete seine Töne mit solch stufenweiser Schwingung aus, er wusste sie so köstlich anschwellen und hinsterben zu lassen, dass die Schönheit, die auserlesene Schönheit seiner Stimme durch ihre Wirkung all jene der übrigen Bestandtheile seines Gesanges zu verschlingen schien. Wir müssen noch beyfügen, dass seine Intonation äusserst richtig war; wäre sie es nicht gewesen, so hätte auch die grösste Vollkommenheit des Tones jene Wirkung nicht hervorbringen können, welche zu beschreiben wir oben versucht haben.

Das Auffassen dieses Sängers war die Reinheit

selbst, und es ist wahrscheinlich, dass er die besondere Überlegenheit, deren er sich in dieser Rücksicht über alle Andern erfreuen durfte, und die ausserordentliche Vollendung all desjenigen, was er leistete, jener beschränkten Kraft der Stimme zu danken hatte, von welcher wir sprachen. Doch diese natürliche Untüchtigkeit für die kühneren Aufflüge der Imagination machte seiner Beurtheilung keinen Eintrag. Alles, was er aus eigener Wahl sang, konnte man sich kaum vollkommener denken. Wir sagen, was er aus eigener Wahl sang; denn diess ist ein nothwendiger Vorbehalt gegen jene Fälle, wo er, bey der Aufführung eines ganzen Oratoriums, die volle Masse von Gesängen, die seinen Part bildeten, zu übernehmen hatte. Seine *Wahl* liess sich nur in jenen Concerten beurtheilen, welche aus verschiedenen Musikstücken zusammengesetzt waren. Hrn. *Harrison's* Styl im Vortrag dieser selbst gewählten Gesänge würde heut zu Tage für zu schlicht, vielleicht für ein wenig zu matt und zu geordnet gehalten werden. Doch, wenn er unter dem positiven Standpuncte des möglichen Ausdruckes war (und wir glauben, er war es), so sind wir noch viel weiter entfernt, der ungezügelten Freyheit der jetzt üblichen blumenreichen Manier unsern Beyfall zu schenken. Vor einigen Jahren hatten die Verzierungen einen Sinn, nun aber sind sie ein allzu gemeiner Jargon schneller, ausdrucksloser Tonläufe. Was immer Hr. *Harrison* einem Gesange beyfügte, war grazienvoll und streng richtig. Nicht eine Note wurde hinzugethan, die nicht genau im Charakter der Rolle und der Arie gewesen wäre, worin er sie anbrachte, während die Ausführung des Ganzen zart, artikulirt, und im höchsten Grade angemessen war. Wir glauben, dass die Verschiedenheit der Verzierungen ihren Ursprung mehr von der Ausführung als von der Composition habe. Die nähmlichen Noten, verschieden accentuirt, bringen einander ganz entgegengesetzte Wirkungen hervor. Eine Verzierung, langsam gesungen, oder mit gewissen kleinen Änderungen in Zeit und Ton (denn der Ton hat eben so gut seine Schatten, als die Farbe) wird lebhaft oder pathetisch. Für die Angemessenheit der Verzierungen hatte *Harrison* das richtigste Gefühl, und er bewies die feinste Beurtheilung in der Anwendung derselben. Selbst seinen Triller wusste er gewisser Massen darnach zu regeln; er war nicht von jener heftigen, sprudelnden Art, die gegenwärtig bey den Tenor-Sängern im Schwunge ist *), sondern mässig geschwind, zuweilen schneller oder langsamer, dem Gefühle angemessen, und immer fliessend; ja, von der nähmlichen Bestimmtheit, welche die übrigen Theile seiner Kunstleistungen regelte.

Die Aussprache dieses Sängers war leicht, natürlich und gebildet; ohne Ziererey, ohne Provincialismus oder Gemeinheit; wenig verschieden von der gewöhnlichen Aussprache wohlerzogener Personen, ohne alle Spur irgend einer, durch die Ausübung seiner Kunst erzeugten üblen Gewohnheit. In seinem Gesange war nie hohe Leidenschaft oder tiefes Pathos; in dieser Beziehung war er unvollkommen. Wenn der Zufall ihn zu energischen Gesängen leitete, entwickelte er zu wenig Kraft. Nicht Annehmlichkeit und Grazie mangelten da, aber Feuer; die Form war vollkommen, aber leblos; es fehlte der Funke vom Himmel. Der Unfähigkeit, Worte mit Macht, und Noten mit Schnelligkeit und Geist vorzutragen, sich bewusst, wählte er das *cantabile* zu seinem eigenthümlichen Styl. Doch der Entschluss, seine Kunstleistung auf diese Art freywillig zu beschränken, schmälert sein Verdienst wahrlich nicht; vielmehr ist solch eine verständige Herrschaft über die Neigung zur Universalität lobenswerth, die schon manchen Künstler-Ruhm zu Falle brachte. Wir wagen es, zu behaupten, dass im Allgemeinen jede Mittel ihre Gränzen haben, und dass kein Künstler, wie er auch von der Natur begabt seyn mag, zu wirklicher, makelloser Vortrefflichkeit gelangen könne, ausser wenn er sich standhaft, ununterbrochen und emsig jenem besondern Fache seiner Kunst widmet, zu welchem seine Fähigkeiten ihn am meisten eignen. Diess Verfahren führt in der Kunst zum wahren Gipfel, zur wahren Vollendung, und diess war die unterscheidende Charakteristik des Sängers *Harrison*. Er starb im Jahre 1812 in einem Alter von 52 Jahren.

The quarterly Musical Magazine and Review. T. 1. p. 81—85.

*) Unsere heutigen Tenoristen finden es viel bequemer, sich der Mühe eines Trillers ganz und gar zu überheben.
Anm. d. Übers.

Haupt-Redacteur: *J. Ritter von Seyfried.* — Verleger: *S. A. Steiner und Comp.* Musikhändler in Wien.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG,
mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat.

Den 23ten October — Nro. 85. — 1819.

Über die Kritik musikalischer Werke,

nebst

beyläufigen Bemerkungen über die letzteren.

(Fortsetzung.)

Wenn aber der Componist, um der Lebhaftigkeit der Schilderung willen, die schöne Form zurücksetzt, zu lange bey dem an sich Gewaltsamen und Widrigen verweilt, es mit grellen Zügen mahlt, zu heftig ausbrechen lässt, und durch nichts den Eindruck mildert und den Zuhörer versöhnt; — sollte er dann nicht eben so Tadel verdienen, als der Trauerspieldichter, der uns mit lauter Grässlichkeiten unterhält, die Furcht bis zum Entsetzen treibt, uns auf keine Weise mit dem furchtbaren Verhängniss aussöhnet, oder uns die Menschheit bloss von ihrer verworfensten Seite zeigt? Sollte der Instrumental-Componist (wo Poesie und Schauspiel nicht binden) von den zu schildernden Affecten und Charakteren nicht lieber diejenigen ausschliessen, welche bloss wilde Ausgelassenheit, Unstetigkeit und Zügellosigkeit ausdrücken? Oder, wenn diess eine unbillige Beschränkung wäre, sollte er nicht wenigstens, wo er den Aufruhr des Gemüths schildert, den Ausdruck mässigen (wie fern er unmittelbar den Sinn angreift), und uns wenigstens bald wieder durch mildere Accorde beruhigen und versöhnen? Und schwerlich kann es noch ein Werk der schönen Kunst heissen, wenn uns nichts als die ungemässigten Ausbrüche einer unruhigen erhitzten Phantasie, das Umhertoben des Wahnsinns, in den heterogenesten Figuren und Melodien und in den gehäuften härtesten Dissonanzen bestürmen. Es bleibt wahr, die Tonkunst kann und darf bisweilen die äussere Natur oder das menschliche Gemüth im Aufruhr schildern, und sich hier (wie Beyspiele der ersten Meister beweisen) in ihrer erhabensten Kraft zeigen. Aber auch in diesem Stoffe, der an sich nicht schön, sondern gewaltsam und zurückstossend ist, und nur durch den Ausdruck mannigfaltig bewegter Kräfte belebend wirkt, und in so fern wieder anzieht, soll sie als *Kunst* erscheinen, d. h. durch die das Ganze beherrschende Regelmässigkeiten ihrer Formen, in Melodie, Harmonie, Rhythmus u. dgl. eine Schönheit behaupten, die uns mit dem harten Stoffe gleichsam aussöhnt; wollte sie das nicht, so würde sie in die rohe Natur übergehen, aufhören wahre Kunst zu seyn, und uns nur beleidigen. Wäre aber vollends der Stoff aus lauter Widersprüchen zusammengesetzt, so müsste sie ihn verschmähen, wie das Bild des Charakterlosen; denn eine Musik, die aus lauter Disparatem und Heterogenem bestände, alles Gleichförmige und einander Entsprechende ausschlösse, keinen gemeinschaftlichen Beziehungspunct hätte, wäre keine Musik mehr, und könnte, auch bey mancher Kunstmässigkeit im Einzelnen, unmöglich gefallen. Daher selbst Unentschlossenheit, Wahnsinn und Raserey, oder Chaos, Sturm und Erdbeben, in den Tongemählden sich unter eine geheime Stetigkeit und Regelmässigkeit fügen müssen. Selten, aber doch nicht ganz unbekannt, sind freylich solche Compositionen, die, selbst ohne Absicht ähnlicher musikalischer Mahlerey, aus so ungleichartigen Theilen bestehen, dass sie einen eben so unangenehmen Eindruck machen, als ein Mensch, der in jedem Augenblicke etwas anders vornimmt, sich stets widerspricht, und sich zügellos umhertreibt. Möchte daher nicht die Vorschrift der Dramaturgie, Menschen ohne Charakter von der Darstellung auszuschliessen oder doch nur als Nebenpersonen zu behandeln, da sie keine Sympathie, sondern nur Missfallen erregen können, auch auf die Musik auszudehnen seyn? Wollte man aber etwa das Lächerliche so barock darstellen, so müsste die Darstellung doch noch anders seyn, was eine tiefere Untersuchung erforderte. Übrigens darf die Kritik bey Werken, die aus mehreren Sätzen bestehen, in Hinsicht ihrer sittlich-ästhetischen Wir-

kung ihre Aufeinanderfolge und gegenseitige Beziehung nicht vergessen. Ein Satz, der einzeln oder für sich genommen zu hart, wild oder düster erscheinen und in einen widrigen Eindruck enden würde, kann in contrastirendem Bezuge auf die übrigen interessant und zweckmässig wirksam seyn, so wie der sehr dunkle Schatten eines Gemähldes das Anziehende der übrigen Beleuchtung nebst ihren Figuren mächtig erhöhet. Daher auch das Versetzen oder Weglassen dieses oder jenes Satzes der Composition, als dem wohlberechneten Ganzen nachtheilig, zu tadeln ist.

(Der Beschluss folgt.)

B r a h a m.

Wenn wir sagen, dass Hr. *Braham* die ausserordentlichsten Gaben zur Ausübung seiner Kunst besitze, deren je ein Mensch sich rühmen durfte, so glauben wir in Beziehung auf seine Stimme, Kunstfertigkeit und Imagination, die Gränzen der Wahrheit nicht im mindesten zu überschreiten. Seine Kehle ist reicher an Kraft, ausgedehnter an Umfang, und erstaunenswürdiger an Biegsamkeit, als die Kehle irgend eines Sängers vor ihm. *Im Ganzen betrachtet*, ist er wohl der vollendetste Sänger, welchen die jetzige, oder vielleicht irgend eine Generation gehört hat; im *Einzelnen* aber dürften noch schwerlich so vielseitige Mittel und so seltsam glänzende Fehler in einem und demselben Künstler vereint gewesen seyn. Da es aber nicht die Absicht der Kritik ist, den erstaunlichen Ruhm schmälern zu wollen, welchen Hr. *Braham* durch unausgesetztes Studium und mühsame Ausübung seiner Talente unter allen Classen der Zuhörer seit so langer Zeit sich erworben hat; wollen wir seine Eigenschaften und Fähigkeiten so gewissenhaft als möglich aus einander setzen.

Seine Intonation ist vollkommen zu nennen, wenn man die verschiedene Quantität und Qualität des Tones in gehörige Betrachtung zieht. Allen Sängern wird, unter den allerersten Elementen ihrer Unterweisung, die Kunst gelehrt, die Tonleiter, übereinstimmend mit den Gränzen ihrer Mittel, und einer gewissen Modification des natürlichen Tons, zu singen, und diese Übung wird von der Tiefe zur Höhe durch den ganzen Umfang der Stimme fortgesetzt. Durch anhaltende Wiederhohlung derselben glaubt man die Intonation des Schülers zu bestimmen und zu befestigen. Wir wollen die Trefflichkeit dieses Vorganges nicht bestreiten; er ist vielmehr der *einzige* Weg zum Anfange der Bildung eines Sängers; allein die Fähigkeit, stets im Tone zu singen, muss demungeachtet noch weiter her, und von Gegenständen, die über diese ersten Übungen der Gesanglehre hinaus sind, erworben werden. Wenn der Sänger eine grössere oder kleinere Quantität von Ton ausströmt, zeigt sich die Vortrefflichkeit seiner Stimmbildung; in den unendlichen, mit den auszudrückenden Gefühlen oder Leidenschaften übereinstimmenden Veränderungen des Tons findet sich der Beweis, dass die mechanische Vorbereitung nach Grundsätzen, der Stimme, der Imagination und den Kenntnissen des Sängers angemessen, geschehen sey. Wankt die Intonation auf einer der Abstufungen von Kraft, in einer der Verschiedenheiten des Tons, welche ein verständiges Auffassen der Composition zu deren Ausdruck angibt, so ist die Bildung des Sängers in so ferne unvollkommen gewesen. Wir kennen unter den vielfältigen Einzelnheiten des Lehrkurses, welche erfordert werden, einen grossen Sänger zu machen, keine, welche die Vortrefflichkeit der Schule bestimmter bewährte, als der Besitz dieser seltenen Eigenschaft. Hr. *Braham* besitzt sie unbezweifelt, und in solcher Vollkommenheit, als die menschliche Natur sie erreichen kann. Erinnert man sich der wunderbaren Masse seiner Stimme — des herzzerreissenden Pathos, worin er manchmahl den natürlichsten Ausdruck des Schmerzes durch das schauderhafte Zittern des Tons zu erreichen weiss — der lauten, durchdringenden, belebenden Töne, in welche er z. B. einen Aufruf zum Siege kleidet — der begeisterten, reinen, tröstenden Worte der Anbethung oder des Dankes, eng verbunden mit ihrer Melodie — der Zärtlichkeit seiner Liebkosungen, und der flatternden Leichtigkeit seiner erstaunenswürdigen Tonläufe; so findet man die Vollkommenheit seiner Intonation in ihrem ganzen Umfange. Die Stimmleiter des Hrn. *Braham* enthält neunzehn Töne, wenn auch nicht alle von gleicher Stärke, doch so wenig unter sich verschieden, dass es dem Zuhörer dünkt, der Sänger könne auf jeder Note, nach Gefallen, was immer für eine gegebene Quantität von Ton, vom pianissimo bis zum fortissimo, ausströmen. Hr. *Braham* hat das Falsett von *D* bis *A* ganz in seiner Gewalt, und die Verbindung desselben mit der Bruststimme ist so genau, dass es bey einem Versuche, den er aus Gefälligkeit in einer Reihe auf- und absteigender Töne machte,

durchaus unmöglich war zu unterscheiden, auf welcher Note das Falsett die natürliche Stimme abgelöst habe.

Sein Ton in den verschiedenen Läufen ist vielleicht reiner, und unveränderter, als in irgend einem andern Theile seines Gesangs. Es ist ein Fehler der gewöhnlichen Sänger, und selbst mancher besseren, in den Läufen den Ton durch mehreres Schliessen oder Öffnen der Kehle oder des Mundes zu ändern, um Schwierigkeiten auszuweichen, oder die Stärke des Klanges zu vermehren oder zu vermindern. Nicht selten hören wir einen Tonlauf, der auf einem Vocal begann, in der Folge auf zwey oder drey andere übergehen, um dadurch die Ausführung desselben zu erleichtern. Hr. *Braham* ist durchaus frey von diesen Mängeln, denn nichts im Bereiche des schnellen Gesangs biethet ihm eine Schwierigkeit.

Wir haben nun diesem bewundernswerthen Sänger Ton, Kraft, Annehmlichkeit, Beweglichkeit der Kehle, und die Anwendung dieser Mittel auf alle Abstufungen der Empfindung und Leidenschaft zugestanden; allein eben die Mannigfaltigkeit, deren er durch diese Eigenschaften fähig ist, vergiftet seinen Gesang, macht das Vergnügen seiner Zuhörer unsicher und unbeständig, täuscht sie oft in dem Momente der gespanntesten Erwartung, und zerstört nur allzu häufig die Gesammtwirkung, indem sie die Sympathie zerstört. Daher kömmt es, dass sein Gesang öfters Erstaunen als Vergnügen erweckt, meistens eben so sehr empört als ergetzt, und dass er uns nie jene ruhig dahin strömende Wonne gewährt, wie ehemahls die Kunstleistungen des Hrn. *Harrison*, noch solche ununterbrochene Befriedigung, wie der mehr declamatorische und pathetische, darum aber nicht minder vollendete Gesang des Hrn. *Vaughan*.

Hr. *Braham* geht in jede Composition mit glühendem Gefühle ein, das jener die lebhaftesten Farben verleiht, und all seine natürlichen Mittel in Bewegung setzt. Er steht immer unter dem Einflusse des Enthusiasmus, und seine Imagination ergiesst sich mit verschwenderischer Fülle über Empfindung und Leidenschaft, über Melodie, Ausdruck und Verzierungen; aber eben hier ist es, dass er die Gränzen der Kunst überschreitet, hier ist es, dass er mehr überrascht als gefällt, hier, dass er dem gemässigten Urtheile einer nüchternen Kritik Anstoss gibt. Seinem Gesange mangelt dann im Allgemeinen jene Einfachheit der Anlage und jene Reinheit der Ausführung, welche den guten Geschmack charakterisiren; im Einzelnen aber entstehen hieraus jene unverantwortlichen und unbeschreiblichen widerlichen Töne, jene plötzlichen Unterbrechungen, jene gewaltsamen Ausfälle, und die unmässigen Anhäufungen von Noten, welche Herrn *Braham's* Gesang unterscheiden, indem sie ihn entstellen

Seine Articulation ist vorzüglich; nicht eine Sylbe geht dem Zuhörer verloren. Sein Recitativ ist meisterhaft — doch in diesen, wie in allen übrigen Puncten ist er ungleich. Affectation und eigene Ideen über Ton und Ausdruck verleiten ihn auch hier über die Gränzen dessen, was recht und gut ist.

Nichts kann schöner seyn als seine Ausführung überhaupt, und die der Tonläufe insbesondere. Er fliegt durch den ganzen Umfang seiner Stimme mit der Eile des Lichts; der Zuhörer wird weder durch Mangel an Leichtigkeit noch durch Furcht vor Misslingen gestört, und es ist nicht zu wundern, dass eine Fähigkeit, die ihrem Besitzer ein so unbegränztes Vergnügen gewähren muss, so freygebig (wir wollen nicht sagen, so verschwenderisch) angewendet wird.

Hr. *Braham* ist Meister seiner Kunst, obschon, wären seine natürlichen Gaben und seine erworbene Kunstfertigkeit minder gross, seine Meisterschaft vielleicht grösser wäre, weil dann der Reichthum seiner Mittel ihn nicht auf Abwege geführt hätte. Sein Beyspiel ist übrigens nicht fruchtlos geblieben, denn das ganze Königreich ertönt von den Gesängen seiner Nachahmer. Diess ist wohl die unglücklichste Folge seiner Verirrungen, und eine Generation muss vorüber gehen, ehe der verkehrte Geschmack, welcher so fortgepflanzt wurde, und nun jeden Winkel der Insel füllt, vertilgt werden kann. Hat übrigens Hr. *Braham* sich einem Übermasse der Verzierungen, einem Grade von leidenschaftlichem Ausdrucke, der die Farbe der Wahrheit etwas überschreitet, hingegeben, hat er die Reinheit seines Geschmacks und die Gleichheit seiner Manier durch eine Vermischung des Kirchen-Opern-Concert- und Kammer-Styls getrübt (in welch allen er wechselweise zu singen hat), so geschah es, weil er nicht bedachte, dass das öffentliche Urtheil sich nach solcher Kunsthöhe bildet, wie die ist, auf welcher er steht, und dass, indem es sein Beruf ist, zu den Vergnügungen seiner Zeit beyzutragen, es seine Pflicht war, die Würde seiner Kunst zu bewahren,

ja, wie es seinen Talenten gegeben gewesen wäre, sie zu erhöhen.

The quarterly Musical Magazine and Review. T. 1. p. 86. u. f.

Über Musik in pädagogischer Hinsicht.

(Nicht uninteressant ist oft ein Rückblick auf die Meinungen der Gelehrten aus einer früheren Zeit, welche nicht vergessen zu werden verdienen, wenn sie mit Einsicht, Wahrheitsliebe und Wohlwollen Gegenstände der Kunst und Wissenschaft behandeln. Das folgende ist entlehnt aus: *D. Joh. Gottlob Krügers*, der Arzeneygelehrtheit und Weltweisheit ord. Lehrers auf der Julius Carl Universität, der röm. kaiserl. Acad. d. Naturforscher u. d. königl. Pr. Acad. d. Wiss. Mitgl., *Gedanken von der Erziehung der Kinder*. Halle, b. Hemmerke, 1752).

„Wir kommen zu der Musik, zu einer Kunst, der die Musen selbst ergeben sind, und fragen billig, ob ein junger Gelehrter den Parnass mit der Zither in der Hand ersteigen solle? Die Musik ist in Wahrheit eine der edelsten Erfindungen; sie ist ein sanfter Zügel, dadurch die Seele gelenkt wird, und durch dessen Zauberkraft das Innerste des Herzens bewegt werden kann; sie ist eine mathematische Wissenschaft, und legt uns die vollkommenste Probe einer Zeichenkunst vor die Augen, die von dem grossen *Leibnitz* mehr gewünscht, als erfunden worden; sie flösst der Seele die sanften Regungen der Tugenden ein; denn selbst Lutherus schreibt: *Multa virtutum semina iis inesse arbitror, qui delectantur musica*; und ich wüsste wohl, was ich noch schreiben würde, wenn ich mir vorgesetzt hätte, der Musik eine Lobrede zu halten. Ich kann es daher gar nicht missbilligen, dass man junge Leute darin unterrichtet; es ist vielmehr löblich, dass man sie in den Schulen zum Singen anführt; sie werden dadurch in den Stand gesetzt, sich ein Vergnügen auf ihre eigene Hand zu machen: und ein einziger Gesang ist öfters vermögend, die Runzeln abzuwischen, welche Studieren und Sorgen der Stirne eingeprägt haben. Eben dieses gilt von der Instrumental-Musik. Doch ist immer ein Instrument dem andern vorzuziehen, und wie nach dem Geständniss der Musikverständigen das Clavier das vollkommenste unter allen ist: so schickt es sich auch am besten für einen Studierenden. Wer dieses spielen und dabey singen kann, der ist alle Augenblicke im Stande, eine vollständige Musik zu haben, ohne die Musikanten hohlen zu lassen. Trompeten, Waldhörner und Flöten greifen die Brust allzu sehr an; Pauken, der Basson und die Viola di Gamba haben, wenn sie allein gespielt werden, wenig Annehmlichkeit, und machen daher, dass man leicht in Gesellschaft solcher Leute geräth, die von der Musik ihr Handwerk machen, bey denen oft, wie bey den Mahlern und Poeten, die Sinnlichkeit über den Verstand herrschet, und daher macht, dass sie nicht allemahl Muster der Tugend sind. Ich wollte also nicht, dass sich ein junger Mensch mehr mit der Violine, als mit den Büchern beschäftigte. Die Musik ist das Confect der Wissenschaften; wer weiter nichts aufzusetzen hat, verdirbt seinen Gästen den Magen. Endlich hat man viele gesehen, die *Virtuosen* wegen ihrer Kunst genannt worden, und *Vitiosen* in Ansehung ihres Herzens gewesen sind."

C. F. M.

Musikalische Idiocrasie eines Hundes.

Ein grosser Pudelhund (erzählt der Professor *Pictet* im August-Heft 1819 der *Bibliothèque universelle*), der einem in meiner nächsten Nachbarschaft wohnenden Freunde angehört, und den ich darum täglich zu sehen im Fall bin, scheint für die Tonkunst überhaupt, für Vocal- und Instrumental-Musik, ziemlich gleichgültig zu seyn. So oft man aber ein gewisses Lied singt oder spielt, eine alte Romanze, in welcher und ziemlich kläglicher Tonart (*l'ane de notre moulin est mort, la pauvre bête* u. s. w.), so blickt der Hund anfangs erbärmlich den Sänger an, gähnt hierauf einmahl übers andere, unter stets sich mehrenden Zeichen der Ungeduld und Unbehaglichkeit; endlich sitzt er auf den hintern Füssen und fängt nun an so stark und immer stärker zu heulen, dass die singende Stimme oder das spielende Instrument nicht mehr gehört werden. Hält man inne, so thut auch er es. Man hat den Versuch gemacht, mit andern Liedern anzufangen, und dann ohne Unterbrechung auf die bezeichnete Romanze überzugehen; der Hund scheint den Gesang so lange nicht zu bemerken, bis man auf das ihm unerträgliche Singstück kömmt, woran er sich nicht hat gewöhnen können; alsdann aber nimmt er auch, ohne Unterschied oder Abweichung, die Reihe von Handlungen vor, welche oben ist erzählt worden. Es sind davon viel hundert Personen Zeugen gewesen, indem die Sache früher und jetzt noch ein Gegenstand der Neugierde für Jedermann ist, der davon hört.

Haupt-Redacteur: *J. Ritter von Seyfried.* — Verleger: *S. A. Steiner und Comp.* Musikhändler in Wien.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG,
mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat.

Den 27ten October   Nro. 86.   1819.

Wiener-Bühnen.

(Hof-Theater nächst dem Kärnthner-Thor.)

Wenn es Gegenstände gibt, über welche man nur nach wiederhohlter Aufforderung seine Meinung zu äussern sich entschliessen kann, weil es sich um bedauernswerthe Verirrungen handelt, deren baldige Abwendung zum Heile der Kunst und zur Ehre des Geschmacks zu wünschen ist, so gibt es hinwieder Fälle, in welchen man dem Triebe nicht zu widerstehen vermag, sein freudiges Gefühl über Vortreffliches laut auszusprechen. Zu diesen Fällen gehört die am 21. d. M. im k. k. Hof-Theater nächst dem Kärnthnerthore Statt gehabte Aufführung des *Mozart*'schen Singspiels: *Mädchentreue*. Es wäre überflüssig, in die Einzelnheiten dieses Werks einzugehen, dessen hoher Werth längst anerkannt ist, und unmöglich wäre es, bestimmte Schönheiten aus einem Kunsterzeugnisse herauszuheben, das als Ganzes die oberste Stufe ästhetischer Schönheit erreicht hat; aber die Eigenschaften zu beleuchten, deren Vereinigung einen so überaus herrlichen Gesammteindruck hervorzubringen vermögen, soll wenigstens versucht werden. Die erste, die sich darbiethet, ist jener unermessliche Reichthum an *Melodie*, welcher alle Arbeiten Mozart's, und ganz vorzüglich auch diese, auszeichnet. *Hier* ist *Gesang*, aber Gesang, der diesen Nahmen verdient: neuer, edler, einfacher, natürlicher, stets den Worten und Situationen angemessener und darum verständiger Gesang. So gross ist die Fülle desselben, dass man ihn nicht nur immerfort in den Sing-Parthien, sondern nebst diesen auch noch im Orchester findet, und oft der Gesang der Sänger vom Gesang der Instrumente begleitet wird. Die zweyte Eigenschaft: *Charakteristik*, tritt hier dem Zuhörer in doppelter Beziehung entgegen; in jener auf das *ganze Werk*, und in der auf die *einzelnen Personen*. Die Musik im Ganzen trägt ununterbrochen die Farben des Lustspiels: sie ist heiter, lebhaft, beweglich, anscheinend leicht, und fällt selbst in jenen Stellen, wo Angst oder Schmerz auf das treffendste geschildert sind, nie in das Pathos der musikalischen Tragödie. Welch ein zartes Gefühl, welch eine richtige Beurtheilung, welch eine genaue Kenntniss der Gränzlinie beyder Gattungen gehören hiezu! Im Einzelnen ist jede Person auf das genaueste und consequenteste charakterisirt. Hier singt nicht das Kammermädchen wie die Dame, und der alte, bedächtige Doctor wie die jungen, glühenden Liebhaber; der Gesang eines Jeden ist durch das ganze Stück seinem Stande und Alter, seiner Denkungs- und Empfindungsart angemessen, und dieser Unterschied ist selbst in den mehrstimmigen Gesängen streng beybehalten. Die *Natur und Wahrheit des Ausdrucks* ist die dritte jener wirkenden Eigenschaften, und steht mit der so eben erwähnten in der engsten Verbindung; denn Freude bleibt zwar Freude, und Schmerz bleibt Schmerz, aber anders drückt das Alter, anders die Jugend, anders der Mensch von Bildung, anders der Ungebildete, anders das sittsame Mädchen, anders der heftige Jüngling sie aus. Mit steter Beobachtung dieser Rücksichten finden wir hier Liebe und Zorn, Gram und Muthwillen, Frohsinn und Schmerz mit der Natur selbst abgeborgten Farben geschildert, und unwillkührlich fühlt der Zuhörer sich wechselweise in dieselbe Stimmung versetzt, welche die handelden Personen ausdrücken. Wo zu diesem Ausdrucke der Vocal-Gesang nicht hinreicht, weil der Fluss der Melodie unterbrochen werden, oder diese an ihrer Schönheit verlieren müsste, um der Wahrheit nahe genug zu kommen, ist die vierte Eigenschaft: die unbeschreiblich anziehende *Orchester-Begleitung* dazu verwendet, den Ausdruck zu vollenden. Welche ganz eigene, dem Anscheine nach von dem Vocal-Gesange ganz verschiedene, und doch mit ihm so innig

verschmolzene, ihm so völlig unentbehrliche Schönheiten liegen nicht in dieser Begleitung! Wie hilft sie die Zärtlichkeit noch gemüthvoller, die Bitte noch rührender, den Schmerz noch beredter, die Freude noch brausender, die Angst noch bewegter, den Zorn noch flammender zu machen! Bey jenen einzelnen Stellen, wo der Text keine bestimmte Empfindung oder Leidenschaft enthält, bloss erklärend oder reflectirend, folglich keines musikalischen Ausdrucks fähig ist, liegt das ganze Interesse in der Instrumental-Parthie, welcher dann irgend ein, in verschiedenen Wendungen kunstvoll ausgeführtes Thema übertragen ist. Ja sogar Variationen — man denke! — *Variationen* finden sich darin! Freylich, da sie sich im Orchester finden, sind es keine *gesungenen*, aber dennoch sind es Variationen, und der Liebhaber dieser Musikgattung findet deren fünf im zweyten Finale, dort, wo der kleine Notar den Contract fortan in Einem Tone abliest. So wusste Mozart selbst der, mit gutem Vorbedachte eingeführten Eintönigkeit den Reitz der Mannigfaltigkeit zu verleihen.

Aus dem hier Gesagten gibt sich der Schluss, dass Niemand so, wie Er, den Kenner und Nichtkenner *zu gleicher Zeit* zu befriedigen verstand. Während dieser durch die anmuthsvollen Melodien, durch die gefälligen äussern Formen, durch die Wahrheit, Natur und Lebendigkeit des Ausdrucks sich angezogen fühlt, ohne die Macht sich erklären zu können, die ihn anzieht, bewundert jener, nebst all diesem, noch bald eine sinnreiche Nachahmung, bald eine schöne Ausweichung (die jedoch so, wie jeder Moll-Accord, jede Dissonanz, immer in Text und Situation begründet ist) bald herrlich wirkende Vorhalte und Bindungen, bald die künstliche Verflechtung der Singstimmen in den Ensembles, und durchaus den, den vollendeten Meister des Satzes beurkundenden männlich geführten Grund-Bass.

Ach! wie ganz anders sähe es um die deutsche Oper und um den herrschenden Geschmack an derselben aus, hätte ein allzu feindliches Geschick uns diesen unerreichbaren Meister nicht zu früh entrissen!

Die Aufführung dieser Oper am 21. war, sowohl in Rücksicht des Gesangs als des Spiels, des höchsten Lobes würdig. Ein lebendiger Sinn waltete durch das Ganze, und Eifer und Liebe zum Werk belebten alle Mitwirkenden. Die beyden Liebhaber sangen mit Kunstsinn und Wärme, und wurden von den beyden Damen, wie billig, nur noch an Ausdruck und Grazie des Vortrags überbothen, worin besonders Laura sich unübertrefflich zeigte. Rosinchen war in der That allerliebst; und Doctor Alonso liess uns fühlen, wie unentbehrlich er noch in der Ausführung gediegener Musik und der Darstellung fein komischer Rollen, ja, wie unersetzlich er in beyden sey. Die wenigen Chöre gingen (jenen hinter der Coulisse im zweyten Finale ausgenommen) sehr gut, und das Orchester bewährte, einigen Mangel an Präcision in der Ouverture abgerechnet, seinen seit lange erworbenen Ruhm durch eben so zarte als kraft- und lebenvolle Lösung seiner schwierigen Aufgabe.

Ein Paar Gesangstücke sind von ihren ursprünglichen Stellen in andere verlegt. Hinweg bleiben: ein Duett, drey Arien, ein kleines Quartett, ein Rondo und eine Cavatine. *v. Mosel.*

Theater an der Wien.

Noah, biblisches Drama in drey Aufzügen. Musik von Opern-Director *Ignaz Ritter von Seyfried.*

Der Tonsetzer der biblischen Drama's: *Saul*, *Abraham* etc. hat in diesem Werke einen neuen interessanten Beytrag der Musikwelt, besonders aber der Bühne, gebracht, welcher den Freunden der ernsten Musik ganz gewiss willkommen seyn wird. Denn sind gleich keine spannenlangen süssen Duetten, Terzetten und Arien darin, so sprechen die kräftigen Chöre mit ihrem starken und frischen Colorit, das in der Benutzung aller Pracht der Instrumente gefunden ist, um so mehr das Herz des Hörers an. In der Kunstwelt bewegen sich Geister aller Art, und jeder verhaucht sein Leben mit dem hastigen Eifer die Werke zu Tage zu fördern, von deren Verwandtschaft seine Seele durchdrungen ist. Daher die mannigfaltigen Blüthen des Geistes, welche der Genius der Kunst nach ihrem Werthe zu sondern und zu einem Kranze zu flechten weiss.

In einer Zeit, wo alles in sentimentaler Wonne musikalischer Beschauung und in der lyrischen Zerflossenheit ganzer Meere von Opern-Arien herumschwimmt, ist es daher auch gut, wenn einmahl ein Werk erscheint, bey dessen Schaffung der Dichter einen höheren Standpunct vor Augen hatte, als den des blossen Gefallens.

Hievon ist Zeuge der Styl des Tonwerks. Eine Ouverture in D-dur beginnt in grossen Massen, deren Entwickelung durch die Ahnung der erhabenen

Weltbegebenheit gleichsam bang verzögert wird, und deren langsames Fortwälzen das Gemüth vorbereitet auf ein Allegro, welches mit gewaltiger Kraft alle Elemente der Musik in Bewegung setzt, und sich seine Bahn bricht mit dem grössten Aufwande aller Kräfte und Mittel. Der Gebrauch von vier Trompeten, vier Waldhörnern, drey Posaunen und drey Pauken ist hier mit allem Rechte angewendet, da es in dem ganzen Werke auf die *Stärke* des Effects angesehen ist.

Wenn das Quadricinium in strenger Nachahmung durch das Violinen-Orchester eine zeitlang fortgeführt ist, tritt dann dieser ganze Chor der Instrumente mit so grösserer und imposanterer Kraft ein, und stellt in langen gehaltenen Massen gegen die schnelllaufende Bewegung der Bässe und Violinen einen starken Contrast auf. Besonders interessant sind einige Orgelpuncte durch die canonische Nachahmung bis zur höchsten Höhe geführt, und von da wieder zurückgeleitet in sanfter Verschmelzung der Stimmen.

Nach aufgehobener Cortine mahlt der Tonsetzer auf sehr erlaubte Weise in einem Lento in G-dur die Annäherung des Morgens, und lässt durch das allmählige Anwachsen seines Orchesters ein Leben sich entwickeln, das durch den eigenthümlichen Gebrauch der Flöten eine charakteristische Farbe bekommt. Die Cellos schliessen sich den letzteren in gebrochenen Accorden und Sextolen an, bis das immerwährende Anwachsen der belebten Kräfte in einen majestätischen Chor in B-dur übergeht. „Heil dir o Sonne!" ist der Aufang des Textes, welcher von dem grossen allgemeinen Chore in grossen Massen ausgesprochen wird, indess die Contrabässe die erwähnte Sextolen-Bewegung der Cello's übernehmen. Die Violinen führen hierzu einen figurirten Contrapunct aus. Der Tonsetzer lässt nun einen *Coro principale* eintreten, den er den concertanten Stimmen anvertraute, und welcher oft sechsstimmig geführt ist. Die von beyden Seiten sich antwortenden Stimmen machen sehr guten Effect. Das Tutti übernimmt nun ein Thema, das durch die Stimmen in der Nachahmung von unten auf geführt ist. Durch *Più mosso* wird die Wirkung noch gesteigert, bis die Erscheinung *Sems* den Gesang beschliesst, und das recitirende Schauspiel in seine Thätigkeit tritt.

Wie der Tonsetzer in kurzen, durch Gespräch unterbrochenen Sätzen, Empfindungen zu individualisiren weiss, Ahnungen und Schauder zu erwecken versteht, und die gesagten Worte durch die Gewalt der Musik zu verstärken im Stande ist — diess hat Hr. *v. S.* in früheren Werken schon mit Glück bewiesen, und in diesem neuesten Werke wieder rühmlichst kund gethan.

Ausgezeichnet ist hier nun zu nennen das Gebeth *Noah's*, welches von drey Violoncells in einem schönen Cantabile in C-dur begleitet ist. Das Tricinium ist mit grosser Sorgfalt geführt. Die Erscheinung eines Jünglings und seine Erhebung in die Wolken begleitet nun plötzlich das blasende Orchester in schönem Contraste, dem sich die Violinen in hüpfender Bewegung anreihen. Die wilde Erscheinung *Kenan's* verändert den religiösen Ton der Musik in kurz abgebrochene, stürmische und starke Sätze, bis die Erscheinung *Ada's* mit ihren Gespielinnen durch ein zartes und sehr liebliches Tonstück angekündigt und begleitet wird.

Bey Annäherung des Opferzuges entwickelt der Tonsetzer langsam seine Massen des Orchesters, bis der allgemeine Chor durch den Bass, ein „Lob sey dem Herrn, Halleluja!" in langen Noten beginnen lässt, welchen die anderen Stimmen in canonischer Nachahmung folgen. Die Abwechslung der Stimmen ist hier sehr künstlich, und lobenswerth die Art, mit welcher die Deutlichkeit des Textes für den Hörer erzweckt wurde. Die tüchtige und zweckmässige Instrumentirung bey dem freyen Gebrauche so grosser Mittel unterstützt die kräftigen und charakteristischen Sätze sehr gut, und zeigt den routinirten Meister, der in seiner Welt inmitten zu sitzen berufen, und keinen müssig zu lassen gewohnt ist.

Ein andächtiger Hymnus „Ewiger, Mächtiger, Strafender, Rettender, Schützender, Richtender etc." tritt nun ein, in welchem zuerst diese Ausrufe getrennt, dann in mannigfaltiger Verschlingung verwebt erscheinen. Siebenstimmig wird dieser Hymnus von den Principal-Stimmen vorgetragen, und es entwickeln sich im Fortgange, abwechselnd, bald rührende, andachtsvolle, bald verzierte Perioden, die dem Tonstücke einen ganz besonderen Charakter der Vollendung geben. Jedoch bleibt es wahr, dass dieser Hymnus mit zu grosser Vorliebe vom Verfasser in das Breite gesponnen, und die Wirkung für den Nichtmusiker geschwächt wurde.

Nach Verzehrung des Opfers durch eine Flamme erhebt das ganze Volk einen Jubel-Chor, der durch die eigenthümliche Behandlung, mit der der Tonsetzer lange gehaltene Noten des Sing-Chores

und des blasenden Orchesters gegen die schnelllaufende Bewegung der Violinen setzte, einen charakteristischen Austrich erhält. Wie ein sturmbewegtes Meer unter dem klaren azurblauen Himmel, so wogt der Gesang auf den laufenden Achteln der Violinen. Ein Donnerschlag löst das Ganze in einzelne schaudervolle Accorde auf, deren Wirkung durch das „Tamtam" noch stärker gemacht ist. Eine Stimme aus den Wolken verkündet nun Noah den Untergang der Menschen und seine Rettung. Hier ist das hohe Bass-C zum Orgelpunct gewählt, in welchem Tone die Stimme spricht, und worüber die Harmonie in einem Tremulando der Violinen sich auf eine wunderbare Art bewegt. Die Wirkung ist mit aller Sachkenntniss vorausbedacht, und ganz erreicht. Denn erstlich kann ein hinter den Coulissen Singender leichter intoniren, indess das Orchester die Stichworte beobachtet, und seine Harmonien verändert; zweytens gibt dieser durch mancherley Harmonien festgehaltene Orgelpunct einen wirklich schauerlichen Effect. Hr. *Seipelt* gab mit seiner an ihm schon oft gerühmten Sicherheit und Festigkeit diesen Moment, und trug viel zum Gelingen dieser Scene bey. Als ein Kenner des Effects und Contrasts lässt nun *v. Seyfried* die Violinen pizzicato eintreten, und einen leise hingehauchten Chor dazu ertönen, der aber gewöhnlich erst nach angeschlagenem *Leitton* anhebt. Die Wirkung ist trefflich und hätte allein für den Act entschieden.

Die Introduction des zweyten Aufzuges besteht in einem melodiösen Wechsel des Waldhorns, der Clarinette und des Fagotts. Besonders zu erwähnen ist hier die Erscheinung von *Kains* Schatten. Hier hat der Verfasser durch eine tiefgestimmte Pauke *unter dem Theater*, die aber in keinem harmonischen Verhältniss zum Orchester steht, einen neuen Effect hervorzubringen gewusst; Posaunen, Trompeten und Waldhörner halten die Harmonie in kurzen Sätzen. Sehr gut ist der Seelenkampf des Brudermörders durch die eingeschalteten charakteristischen Sätze individualisirt.

Der Männer-Chor in D-dur ist effectvoll durch die gute Vertheilung der antwortenden Stimmen und die originelle Violinen-Begleitung. Geschickt sind die im blasenden Orchester befindlichen Ligaturen in den kurzen Sätzen der sich jagenden Stimmen verlegt.

Die Erscheinung des Paradieses wird durch einen unsichtbaren Chor in C-dur mit Harfenbegleitung, musikalisch dargestellt, in welchem grössten Theils der Cantofirmo von den unsichtbaren Stimmen geführt, und durch einen zweyten Chor im Vordergrunde in kürzeren Sätzen unterbrochen oder unterstützt wird.

Der zweyte Act schliesst mit furchtbarem Wehegeschrey der in Flammen vernichteten Frevler. Der Effect ist gut berechnet. Chanochs Tod im dritten Acte ist durch gute Interludien dargestellt, besonders wirkt der Satz in D-moll mit 4 Trompeten.

Nach einem wilden Chor in E-moll, in welchem fürchterliche Rache athmet, verwandelt sich die Scene in eine schöne ländliche Gegend; hier ist die andachtsvolle Begleitung rühmlich zu erwähnen, während welcher Noah das Herannahen des Weltgerichtes verkündet. Der blosse Gebrauch der Violinen und Cello's ist sehr an Ort und Stelle, und bereitet gut vor auf die stark instrumentirten Sätze, welche den beabsichtigten Mord der Brüder Noah's darstellend begleiten. Der Chor in D-moll „Opfer falle!" ist im furiösesten Tempo und dennoch in einer Art canonischer Inmitation geschrieben.

Der Chor der Verzweifelten, die in den Fluthen mit dem Tode ringen, ist effectvoll und besonders tüchtig instrumentirt.

Die Beruhigung der Elemente bey Erscheinung des Regenbogens ist gelungen zu nennen, und der darauf folgende kurze Schluss-Chor von Engelsstimmen in C voll Kraft und Würde.

Das Werk macht dem Verfasser, der in diesem Fache der dramatischen Tonkunst mit Glück arbeitet, viel Ehre, und es wird die Aufführung bey grossen auswärtigen Theatern trotz der gearbeiten Musik nicht eben mit allzu grossen Schwierigkeiten verbunden seyn.

K. A. F.

N o t i z.

Der königl. würtembergische Kammer-Musikus, Hr. *Adolph Wiele*, befindet sich auf Besuch hier; bekannt als ein talentvoller Violin Spieler und würdiger Zögling *Baillot's*, dürfen wir uns von seinen Kunstleistungen einen erfreulichen Genuss versprechen.

Haupt-Redacteur: *J. Ritter von Seyfried.* — Verleger: *S. A. Steiner und Comp.* Musikhändler in Wien.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG,
mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat.

Den 30sten October Nro. 87. 1819.

Über die Kritik musikalischer Werke,
nebst
beyläufigen Bemerkungen über die letzteren.
(Beschluss.)

Noch einer Idee der Unterscheidung möge hier gedacht werden, nach welcher musikalische Werke sich würdigen lassen; diess ist die *Unterscheidung des Subjectiven und Objectiven* in der Composition, worauf in der Poetik der Unterschied zwischen lyrischer und epischer Dichtung beruhet. Es gibt nähmlich Compositionen, worin der Componist selbst mehr hervortritt, und mehr seine Individualität ausdrückt, als der Musik das Gepräge von Nothwendigkeit und Allgemeinheit in ihrer regelmässigen Entwickelung ertheilt. Da verliert er sich nicht im Gegenstande, sondern zeigt das Eigenthümliche einer Laune, das freye Spiel seiner Phantasie, den nicht zu berechnenden Gang seiner Empfindungen, wie etwa der Dichter in einer Ode, Elegie und launigen Epistel. Andere Compositionen haben mehr den Charakter der Objectivität: hier verbirgt sich der Verfasser gleichsam in seinem Objecte, und stellt uns eine Welt dar, die nach nothwendigen Gesetzen gebildet in einer Art Selbstständigkeit erscheint. Hier entwickelt sich Alles stetig aus der Haupt-Idee. Dahin gehören grosse, zusammenhangende, regelmässige Schilderungen von Natur und Menschheit im Allgemeinen, ohne Einmischung der Laune und Willkühr des Tonsetzers; planmässige Ouverturen, Symphonien, Fugen, Chöre, und alle in sich abgerundete Werke des strengen Styls, die von willkührlichen Verzierungen und Abschweifungen frey sind. In der ersteren Gattung herrscht das Sentimentale und Humoristische vor, und das Einzelne und Besondere glänzt stärker, als das Ganze und Allgemeine. Die zweyte Gattung wirkt mehr durch das letztere, in welchem Einzelnes und Besonderes sich verlieren, und sie hat mehr innere Ruhe, abgeschlossene Vollendung und Gleichförmigkeit, während jene mehr durch ein unruhiges Streben, eine äussere Beziehung und wechselndes Colorit bezeichnet wird. Man könnte nach dieser Ansicht, im Ganzen genommen, vielleicht auch den antiken und modernen Styl unterscheiden. Denn der letztere trägt mehr das Gepräge des Subjectiven, während der erstere sich mehr durch Objectivität auszeichnet. Dieser will mehr auf Einbildungskraft und Verstand durch das Ganze; jener mehr auf Sinn und Gefühl durch das Einzelne wirken *). Freylich

*) Ich versuche bey dieser Gelegenheit noch in einigen Zügen den Unterschied zwischen antikem und modernem Musik-Styl anzudeuten; gebe diess jedoch für einen blossen Versuch aus, worin man die Idee nur auf das in dem einen oder dem andern überwiegende beziehen muss. Der antike Styl hat im Durchschnitte mehr etwas Ideales, Allgemeines, Nothwendiges, Objectives zum Charakter. In ihm steht die Phantasie unter der Herrschaft des Verstandes. Die *Harmonie* ist darin vorherrschend, und die Melodie, welche dabey Statt findet, ist einfach, naiv, kindlich fromm. Überhaupt zeugt und liebt dieser alterthümliche Styl mehr *Vocal*- als Instrumental-Musik. Die Werke, die für ihn sprechen, sind vorzüglich Choräle, Chöre, Fugen und überhaupt geistliche Musik. In den Fugen und Canons erscheint er etwas künstlich und verwickelt, während doch im Grunde sich darin alles, wie nach einfachen Naturgesetzen, aus einem oder wenigen Keimen entwickelt und wiederhervorbringt. Der *moderne* Styl neigt sich mehr zum Realen, Individuellen, Besondern, Zufälligen, Subjectiven; er zeigt sich mehr im *freyen* Spiele der Phantasie; liebt mehr Reitze der Sinnlichkeit; Darstellung und Erregung individueller Gefühle. In ihm ist die *Melodie* vorherrschend über die Harmonie. Er glänzt ursprünglich nicht sowohl in Choralen und Chören, als in Arien und Solo-Parthien. Er ist der freye, galante Styl der weltlichen Musik, mehr für die Oper und das Concert, als für die Kirche. In seinen Producten herrscht sentimentale, humoristische Melodie. Er begünstigt mehr Instrumental- als Vocal-Musik, und gibt der Mannigfaltigkeit und Künstlichkeit vor der Einfalt und schlichten Form im Ganzen den Vorzug.

wird die Kritik diese Gattungen selten rein finden, da sie entweder nicht so beabsichtigt wurden, oder sich auch nur zu leicht mit einander mischen, wozu es in der Darstellung selbst gute Gründe geben kann.

Wenn die musikalische Kritik in Hinsicht der blossen Instrumental-Musik schon ein weites Gebieth vor sich sieht, und mancherley Schwierigkeiten zu besiegen hat, so ist ihr Geschäft, in Ansehung der blossen Vocal-Musik und der auf Gesang, Recitation, Declamation, Tanz und theatralische Darstellung sich beziehenden Composition, noch verwickelter, und erfordert wieder ganz besondere Kenntnisse, Erfahrungen und Reflexionen, wie sie nicht von jedem sonst trefflichen Beurtheiler blosser Instrumental-Werke zu erwarten sind. Ausser dem, was die Behandlung der Menschenstimme betrifft, kommt hier die Sprache, in Absicht des verständlichen, richtigen, bedeutsamen, schönen Ausdrucks, in Betrachtung. Die Richtigkeit bezieht sich auf Grammatik und Prosodie, und bildet das, was man auch gute Declamation nennt. Die Behandlung der Verse betrifft theils ihre blosse metrische und rhythmische Form, theils ihren psychologischen und ästhetischen Inhalt, und es entsteht die Frage, ob der Componist die erste nicht verletzt, und dem andern Genüge geleistet hat. Andere Fragen betreffen die Angemessenheit des Textes für einstimmigen oder mehrstimmigen, mit diesen oder jenen Instrumenten, so oder anders begleiteten Gesang, für Solo oder Chor, freyen oder gebundenen Styl u. dgl. Noch andere Prüfungen beziehen sich auf die Charakteristik der verschiedenen Personen im Oratorium und in der Oper, so wie auch auf die Angemessenheit der Musik als Vorbereitung oder Einleitung zu einem Schauspiel oder einer Oper, oder als eines Zwischenspiels und Schluss-Stückes, oder für Melodramen, für Tänze und Pantomimen. Aus diesen Andeutungen ergibt sich hinlänglich, wie achtungswürdig ein Kunstrichter seyn müsse, der die Werke der Tonkunst in diesen feinen, tiefen und vielfältigen Beziehungen zu würdigen im Stande ist.

Zum Schlusse noch einige allgemeine Bemerkungen. Wiewohl der Kunstrichter sich zunächst bloss auf das zu beurtheilende Werk beschränken, und sich begnügen mag, aus dessen Beschaffenheit einen Begriff von demselben und seinem Werthe zu entwickeln, so muss es ihm doch erlaubt seyn, und kann oft zu interessanten Bemerkungen führen, desjenigen kürzlich zu erwähnen, was in diesem Fache schon von demselben Verfasser oder von andern geleistet worden, und zu zeigen, wie die Eigenthümlichkeit dieses Künstlers sich auch hier mehr oder weniger offenbare. Bey Werken neu anerkannter Vortrefflichkeit ziemt es dem Kunstrichter, wenn er mehr für das geniessende Publicum, als für die Künstler selbst, schreibt, vorzüglich die Schönheiten und Vorzüge bemerklich zu machen. Da aber einzelne schöne Bestandtheile, wenn sie sich nicht zu einem ästhetisch vollkommenen Ganzen vereinigen, noch nicht den Werth des Werkes begründen, so wird der Kunstrichter, der belehren will, zugleich die innige Einheit und planmässige Zusammenstimmung dieser Einzelnheiten aufzeigen, oder, wo harmonische Verbindung, Vertheilung und Haltung fehlen, es nicht verhehlen. Ist das Ganze vortrefflich, ist in ihm die Idee des Künstlers würdig ausgedrückt, so wird er freylich aus einzelnen Mängeln kein grosses Aufsehen machen, und sie nur erwähnen, um Nachahmer zu warnen, oder um den Verfasser zu noch mehr Vollendung zu veranlassen. Und das Lob wird noch unverdächtiger seyn, wenn es freymüthigen, obwohl bescheidenen Tadel nicht ausschliesst, wo sich wirklich Grund dazu findet.

Die Fortschritte, welche die musikalische Kritik zugleich mit der Kunst und deren Geschichte, Theorie und Philosophie, seit etwa vierzig Jahren, an Gründlichkeit, Feinheit, Umsicht, Geschmack und Geist gemacht hat, sind unläugbar. Nach Männern, wie Kirnberger, Marpurg, Forkel, Hiller, Sulzer und J. A. P. Schulz, war es wohl vorzüglich Reichardt, der besonders die ästhetische Seite der Kritik in höheres Ansehen brachte, und durch sein Kunstmagazin und andere Schriften die geist- und geschmackvollere Würdigung der Tonkunst beförderte. Und in den ungefähr seit dieser Zeit gebildeten allgemeinen literarischen oder musikalischen Zeitschriften (wie die Allgem. deutsche Bibliothek, die Allgem. Literat. Zeitung, die Bossler'sche musik. Real-Zeitung, die Leipziger, und seit 1817 auch diese Wiener allgem. musik. Zeitung) sind oft verdienstvolle Männer aufgetreten, welche nicht weniger gründlich den kunstreichen Organismus oder die sogenannte technische Construction genialer Tonwerke geprüft und zergliedert, als mit Geist und Geschmack ihre ästhetische Form, und ihre ganze charakteristische Beschaffenheit aufzufassen gewusst,

und trotz aller Schwierigkeiten, mit denen hier die Sprache oft zu kämpfen hat, in seltener Klarheit und Bestimmtheit bemerklich gemacht haben.

Leipzig, im May 1819. *C. Fr. Michaelis.*

Vaughan.

Zu Norvich geboren, erhielt Hr. *Vaughan* die erste Grundlage musikalischen Unterrichts im Chor der dortigen Cathedral-Kirche. Dr. *Beckwith*, der geschätzteste Musik-Lehrer seiner Zeit, vollendete seine Bildung, und seine Verdienste, von solchem Beystand unterstützt, brachten ihn bald in die Capelle von Windsor, wo er sich immer höher schwang, bis ihm die Auszeichnung zu Theil ward, Herrn *Harrison* in den Kirchen und Concerten der Hauptstadt nachzufolgen.

Seine Intonation ist mathematisch richtig, und den Leitfaden zu einer so schwer zu erreichenden Bestimmtheit gab ihm die genaue Kenntniss des Umfangs seiner Mittel, und die Strenge, mit welcher er seine Kunstleistungen auf seine Fähigkeiten beschränkte. Natur, Übung und Geschmack bewirken vereint die Bildung, Erhaltung und Anwendung des Tones, obschon man gemeiniglich die Vollkommenheit der Intonation der Natur allein, oder, wie wir gewöhnlich sagen, *dem Ohre* zuschreibt. In der That aber thut hiebey das Ohr vielleicht das wenigste. Zuerst regeln wir zwar die Tonleiter durch das Gehör, aber die Übung stärket dann die Gesang-Organe, und befestigt sie durch die Macht der Gewohnheit auf den richtigen Stufen der Töne; endlich aber ist es die Kenntniss, wie weit diese Organe reichen, welche uns lehrt, die Imagination auf jene Gränzen zu beschränken, welche die Natur den Verrichtungen der Kehle vorgezeichnet hat. Man kann demnach leicht erwägen, wie viel Kenntniss, Beobachtung und Geschicklichkeit wir einem Sänger zutrauen, von dem wir sagen, dass seine Intonation mathematisch richtig sey.

Indem wir Hrn. *Vaughan's* Ton beschreiben wollen, fühlen wir die Schwierigkeit, welche sich uns durch den Mangel bestimmter Ausdrücke, und einer, zu solchen Erklärungen hinreichenden technischen Sprache entgegenstellt. Wir können uns keiner Stimme oder keines Instrumentes erinnern, dessen Töne den seinigen ähnlich wären. Um aber von einem schon besprochenen Vergleichungspuncte auszugehen, glauben wir, dass sein Ton weder so reich, noch so süss, als jener des Hrn. *Harrison*, aber freyer und schneller gebildet, weniger glänzend, aber durchdringender und mannigfaltiger, nicht weniger geschmeidig, gewiss aber kräftiger, weniger für den Ausdruck der Zärtlichkeit, hingegen mehr für jenen der Leidenschaft, des Pathos, und für den declamatorischen Gesang, dabey aber gleichwohl für die schnelle Ausführung von Tonläufen und für leichte und zarte Verzierungen geeignet sey. Wir wollen versuchen, der Unvollkommenheit dieser Beschreibung durch die Anführung einiger besonderer Wirkungen seines Gesangs zu Hülfe zu kommen. Das Recitativ: *O süsses Licht, erquicktest du mich noch!* und die darauf folgende Arie: *Nacht ist's umher!* *) aus dem Oratorium *Samson*, betrachten wir als die vorzüglichste Kunstleistung des Hrn. *Vaughan*, weil die Composition selbst majestätisch einfach, zugleich pathetisch, bis zur tiefsten Tiefe des Pathos, ist, und nichts eine so sehr erhabene Würde des *Tons*, des Auffassens und der Ausführung verlangt, als diese unverzierte Einfachheit. Betrachten wir die Worte, so finden wir die schlichteste, aber auch die natürlichste, und eben desshalb rührendste Schilderung der Gemüthsleiden des blinden, mit Knechtschaft und Ketten belasteten Helden. In dieser würdevollen Einfachheit liegt zugleich die Schwierigkeit und das Lob des Händel'schen Gesangs. Die Farben des leidenschaftlichen Ausdrucks sind hier so zart in einander gemischt, verlieren sich so allmählig in düsteren und immer düsterern Schatten, vom leisen Klange des klagenden Grams bis zur aufstrebenden Kraft des innern Vorwurfs und der Angst, dass wir uns keines Gesangs erinnern, der einen so eigenthümlichen, stufenweisen, zarten und leidenschaftlichen Ausdruck erforderte, als diese Arie. Hr. *Vaughan* ist hierin über alle seine Vorgänger und Gleichzeitigen erhaben. Er übertrifft *Harrison* an Stärke und Pathos, Hrn. *Braham* an Würde, Mässigung und Zartheit. Herr *Vaughan* ist kein Sänger, der mit Sturm einnimmt; mit sanfter Gewalt fesselt er zuerst unser Herz, und dann befriedigt er unsern Verstand **). Sein Gesang ist nicht das reissende, küh-

*) Nach der hier bekannten deutschen Übersetzung dieses Oratoriums. Anm. d. Übers.

**) Das Herz fesseln, und zugleich den Verstand befriedigen, oder die Ohren auf Kosten des Herzens und Verstandes kitzeln, welches von beyden ist rühmlicher, und nach welchem streben die meisten unserer heutigen Sänger? Anm. d. Übers.

ne, unwiderstehliche Toben eines Mortimer, sondern das schön angelegte Gemählde des Schicklichen, der Grazie, des Gefühls und der Vollendung, worin man den Geschmack und das Talent des Künstlers, geleitet und geordnet durch das Studium und die Kenntniss aller Grundsätze der Kunst, wahrnehmen kann.

Ein Nahme fehlt uns nun für Händel's figurirte Gesänge. Die italienische Benennung: *Arie d'agilità*, passt nicht für sie, sie bezeichnet nicht den mächtigen Ausdruck, welcher die Charakteristik jener Compositionen bildet, die, zur bloss mechanischen Ausführung erniedrigt, all ihre wahre und eigenthümliche Zeichnung verlieren. Hr. *Vaughan* weist selbst in die ermüdendsten Tonläufe Bedeutung, Geschmack und Gefühl zu legen; die Wirkung derselben ist nicht flüchtig, sie dringt ein, wächst, und bleibt für immer.

Wenn man weiss, dass seine Stimme durchaus Bruststimme ist (denn wir erinnern uns nicht, auch nur eine einzige Note im Falsett gehört zu haben), und dass ihr Umfang jenen der Stimme des Hrn. *Harrison* nicht übersteigt; so wird man erkennen, dass vorzügliche Eigenschaften dazu gehören, um den Mangel des Glanzes und der Ausdehnung des Falsetts zu ersetzen, worin bey manchem Sänger aller Zauber liegt, mit welchem er die Zuhörer anzieht. Wir betrachten Hrn. *Vaughan* als einen echt englischen Sänger. Sein Ton in italienischer Musik verwandelt sich nicht in jenen der italienischen Bildung, und daher scheint es, dass seinem Gesange die Grundlage des italienischen Styls fehle; dennoch ist er mit dem Unterschiede der beyden Style wohl bekannt, und wenn er, in allen Theilen seiner Kunstleistungen und von jeder Affectation frey, nicht affectirt, im italienisch Singen einen Gegenstand des Vorzuges zu finden, wenn er, obschon er italienische Musik in jeder andern Beziehung, als in der eben erwähnten, vollkommen gut ausführt, sich doch, so oft es nur immer möglich ist, auf seine eigenthümliche Virtuosität beschränkt; können wir nur den guten Verstand loben, den er hierin beweisst.

Wenn Hrn. *Vaughan's* Auffassen nicht allzu glühend scheint, so halten wir dafür, dass es ihm an Fülle und Feuer keineswegs mangle, wohl aber, dass sie durch seine Beurtheilung gedämpft und geläutert sind. Aus allem, was Ausdruck des Gefühls und der Leidenschaften betrifft, spricht seine erste musikalische Bildung und der letzte Curs seiner Studien. Nichts ist besser darauf berechnet, eine schwülstige, theatralische Art von Ausdruck fern zu halten, als fleissige Pflege der Kirchen- und Oratorien-Musik, vorzüglich der Händel'schen. Wenn wir die Oratorien: der Messias, Acis und Galathea, Jephta, Samson, Judas Maccabäus, und andere derley Compositionen jenes grossen Mannes betrachten, werden wir in keinen andern so, wie in diesen, die volle Charakteristik des Sublimen, solche Majestät, solche auserlesene Einfachheit, solche Erhebung, solche Klarheit, solche Grösse, und so kraftvolle Declamation finden. Diese Werke fordern vom Sänger Reinheit, Bestimmtheit, Beweglichkeit, Kraft und einen klugen Gebrauch sowohl von Licht und Schatten, als von den Contrasten in Ton und Ausdruck. Wenn wir daher glauben, dass Hr. *Vaughan*, neben Mistriss *Bianchi-Lacy*, unter den jetzt lebenden Sängern der beste für Händel's Musik sey; so gestehen wir ihm den höchsten Rang im Fache der englischen Vocal-Musik zu.

Noch bleibt uns zu sagen, dass seine Aussprache deutlich, seine Declamation richtig und lebhaft, sein Triller fliessend und offen, und dass er in Erfindung kleiner, passender Verzierungen (*Graces*) ungemein glücklich ist. Hr. *Vaughan* realisirt ein Bild, das wir ehemahls bloss für ein Spiel der Phantasie, für eine ideale Möglichkeit hielten; er zeigt uns nähmlich, dass die Reinheit des englischen Geschmacks, die männliche Beredsamkeit des englischen Vortrags, und das echte Pathos des englischen Ausdrucks mit der Annehmlichkeit und Grazie des italienischen Gesangs sich vermählen kann. Nichts bleibt uns im Concerte zu wünschen, das wir nicht von ihm hören; und wenn wir ihn auch nicht dem Herrn *Braham* in Rücksicht auf die Ausführung, Kraft, Ausdehnung und Mannigfaltigkeit, womit dieser treffliche Künstler fortan seine Zuhörer überrascht, an die Seite setzen können, so erinnern wir uns vielleicht mit desto höherem Vergnügen der einfachen Grazie, der gleichförmigen Vollendung, und der Erhabenheit des Hrn. *Vaughan*.

The quarterly Musical Magazine and Review. T. 1. p. 95. u. f.

Haupt-Redacteur: *J. Ritter von Seyfried.* — Verleger: *S. A. Steiner und Comp.* Musikhändler in Wien.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG,

mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat.

Den 3ten November Nro. 88. 1819.

Recension.

Drey Hymnen: 1. Gottes Allmacht und Güte; 2. Gott, meine Zuflucht; 3. Lob Gottes im Frühling; die zwey ersten für 4 Singstimmen mit Begleitung des Pianoforte, die dritte für 6 Singstimmen mit derselben Begleitung, in Musik gesetzt von Niklas Freyherrn v. Krufft; 50stes Werk. Partitur and ausgesetzte Stimmen. Wien, bey S. A. Steiner und Comp.

Mit einer Mischung von Freude und Wehmuth hat uns die Beschäftigung mit diesen Compositionen erfüllt; und wir können uns weder der ersten, noch der zweyten entschlagen, indem wir von diesen Werken jetzt Rechenschaft geben wollen: denn sie sind neue Beweise von des Verfassers mannigfachem Talent und schönem innigen Sinn, und ihn selbst hat uns ein unerbittliches Schicksal im vorigen Jahre in der vollen Blüthe männlichen Lebens entrissen.

Wahrlich: sehr selten, ja, so weit die Geschichte der Tonkünstler aufgezeichnet ist, nur einige Mahle, hat sich in Einem Manne vereinigt, was in dem lieben Entschlafenen, und in reichem Masse vereiniget war. Einen feurigen, zu allem, wofür er Interesse fasste, fähigen Geist; ein inniges, das Zarte wie das Kräftige umfassendes Gefühl; eine ausgezeichnete Bildung für mehrere Fächer der Wissenschaften und für edlere gesellige Verhältnisse und Tugenden; Thätigkeit, Geschicklichkeit und Gewandtheit in bedeutenden Amtsgeschäften und angesehener bürgerlicher Lage; Anmuth und Liebenswürdigkeit im Benehmen gegen Jedermann; herzliches Wohlwollen, Freundschaftlichkeit und Treue des Charakters; und nun — eine seltene, bewundernswürdige, begeisterte und begeisternde Virtuosität als Clavier-Spieler; eine reiche Gabe der Erfindung, eine blühende, in eigenthümlicher Bahn rasch sich bewegende Phantasie, und eine keineswegs geringe oder auch nur gewöhnliche Kunst als Componist, zunächst für jenes sein Instrument, aber auch für Gesang und für Instrumental-Musik verschiedener Art: — diess alles fanden wir in diesem unserm Freunde vereinigt; diess fand auch jeder, der ihn nur einiger Massen näher kannte; in alle diesem hat er sich so unausgesetzt bewähret, dass es uns nicht schwer fallen könnte, eines nach dem andern, und Alles vereint, an ihm, wie er lebte und wie er für die Kunst thätig war, nachzuweisen, hätten wir nicht hier nur von einem einzelnen seiner Werke zu sprechen, und bedürfte es überhaupt einer solchen Nachweisung, da, was wir von ihm als Mensch und Staatsbürger behaupteten, allen denen bekannt ist, die ihn in diesen Hinsichten beobachtet haben, und da, was wir ihm als Künstler nachgerühmt, in seinen ziemlich zahlreichen Arbeiten, besonders in den spätern und reifern, öffentlich zu Tage liegt. Und alles diess durch einen schnellen Tod früh ausgelöscht zu wissen, und, wie man das nicht lassen kann, dabey zu bedenken, was dieser ausgezeichnete Mann nicht erst noch geworden seyn und geleistet haben würde, wäre es ihm vergönnt gewesen, länger unter uns zu verweilen, und hätten vorgerückte Jahre und stetigere Lebensverhältnisse ihm noch mehr Ruhe gegeben: das muss ja wohl das Herz mit der Wehmuth erfüllen, die wir, bevor wir uns der Freude über das hier dargebothene Werk überliessen, unmöglich verschweigen konnten, und die uns, so wie andere seiner Freunde, im Geiste oder in Person noch gar manches Mahl zu seiner stillen Gruft hinleiten wird.

Jetzt scheiden wir von dieser, und halten uns an das, was uns hier lebendig von ihm überliefert worden ist!

Die oben angeführten drey Hymnen, von sehr verschiedenem Inhalt und verschiedener Behandlungsart, hat (wir brauchen das ja wohl nicht zu

verbergen?) die geistreiche Schwester des Verstorbenen gedichtet; sie, die er so innig und begeistert liebte, als sie ihn, und von deren Gedichten er schon früher verschiedene mit schönem Erfolg in Musik gesetzt und mit allgemeinem Beyfall öffentlich bekannt gemacht hatte. Ein einfach edler Geist, ein demüthig frommer, christlicher Sinn, und eine reine, gebildete, fast durchgehends wohllautende Sprache herrschen in diesen drey Gedichten. Man wird sich davon leicht überzeugen, wenn wir den Text einer dieser Hymnen — der dritten — hieher setzen; obgleich wir dieser dritten (bloss die Poesie nähmlich, und bloss als solche angesehen) den Preis von der andern nicht zusprechen können.

Wie herrlich ist des Frühlings Pracht!
Wie pranget die Natur!
In neuem Zauberglanze lacht
Der Wald, das Feld, die Flur;
Und von dem Himmel, blau und rein,
Strahlt heller, warmer Sonnenschein. —

Wer hält mit gewaltigem Zügel
Nun des wilden Nordes Flügel?
Du starker Gott!
Wer rief Blumen, Gras und Klee
Aus dem starren Winterschnee?
Du milder Gott!
Wer zerriss der Nebel Schleyer
Und belebt der Sonne Feuer?
Du grosser Gott!
Wer begabt die Nachtigall
Mit dem seelenvollen Schall?
Du gül'ger Gott!
Wer erneut in meiner Brust
Hoher Andacht reine Lust?
Du heil'ger Gott!

Alle Herzen wallen!
Lasset laut und heiss
Dankeslieder schallen
Zu des Höchsten Preis!
Lobt den allmächtigen,
Lobet den gütigen,
Lobet den grossen, den heiligen Gott!
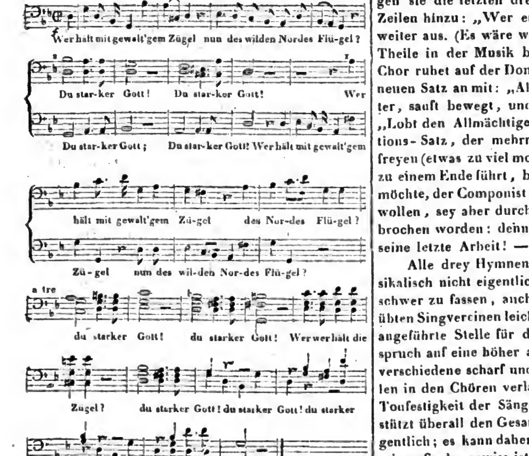
Man siehet zugleich hieraus, wie günstig für musikalische Behandlung die Dichterinn Formen und Ausdruck zu wählen; wie erleichternd für den Componisten sie alles anzuordnen wusste. —

Die erste dieser Hymnen nun hat der Componist gewisser Massen im ältern Motetten-Styl behandelt. Nach kurzer pathetischen Einleitung im *allgemeinen* Chorgesang (ohne bestimmte Ankündigung der festgesetzten Schreibart), nimmt der Bass allein ein fugenartiges Thema auf, und die andern drey Stimmen folgen ihm, gleichmässig antwortend. (Es wäre wohl zu wünschen, der Componist hätte sich hierbey etwas länger verweilt, ohne eben eine eigentliche Fuge daraus zu machen, die hier nicht an ihrem Platze gewesen wäre) Gleich darauf finden wir vorzüglich gut ausgedrückt die Zeile: „Ich ehre *bebend* deine Macht;" und die: „Was bin ich Mensch etc." Zu allgemein und unbestimmt, überhaupt weniger gelungen scheint uns aber die Stelle: „Doch was ist gross etc." Dagegen hebt sich der Componist wieder, und wird bestimmter und bezeichnender bey: „Dein Vateraug' —" und was unmittelbar folgt. Dann schliesst eine, weniger streng als populair abgefasste Fuge, die überdiess von kleinen Zwischensätzen, die sich dem Ausdruck einzelner Sätze des Gedichts näher fügen, unterbrochen wird — das Ganze auf eine kräftige, angemessene und wirksame Art; obschon man diesem Satze abmerkt, sein Verfasser war eben in dieser Gattung, wo ein für allemahl beharrliches Ausdauern, strenges Verwerfen und Abwägen über Lebhaftigkeit der Phantasie und Empfindung die Oberhand behalten muss, nicht in seiner eigentlichen Heimath — nicht in seinen *Erb*-Staaten — wo das umgekehrte Verhältniss Statt finden darf.

Die zweyte Hymne, die in sanfter Demuth und frommer Hingebung gedichtet ist, hat der Componist kürzer, und mehr als einfachen Gesang, der mit Chor und kleinen Solo's wechselt, behandelt. Sie kam vom Herzen, und wird zum Herzen gehen. Im Einzelnen scheinen uns das kleine Terzett zwischen Sopran, Alt und Tenor, Seite 6 der Partitur, und die Rückkehr des Chors zum Anfang des Ganzen, auf der folgenden Seite, hier das Gelungenste.

Die dritte Hymne, deren Text wir oben mitgetheilt haben, ist mehr in die Breite angelegt, und der Effect zum Theil auf das verschiedenartige Zusammentreten mannigfaltiger Stimmen berechnet. Der sechsstimmige Chorgesang wechselt nähmlich mit sehr verschieden angeordneten kleinen Solo-Sätzen. Jener ist nicht — nach dem Kunstausdruck — zu sechs *realen* (obligaten) Stimmen gearbeitet, sondern nur zu mehrerer Füllung der Harmonie und stärkeren Kraft der Wirkung also ausgesetzt; wie denn überhaupt die contrapunctischen Formen viel weniger, als bey Nr. 1, benutzt, sondern mit ihnen nur hin und wieder die ganz in freyem Styl ab-

gefassten Chöre oder Solo's bereichert und veredelt werden. Der erste Chor — obstehende erste Strophe — fängt leicht, heiter, aber kräftig und nicht ohne Würde an. „Und von dem Himmel etc." ist imitirend. Ganz einfach, aber mit passendstem Ausdruck, werden die drey folgenden Zeilen als kurzes Terzett für drey Bass-Stimmen vorgetragen. Diese einfachen Melodien und Harmonien, eben von drey tiefen Stimmen, eben nach jenem Chore, eben für diese Texteswörte, machen eine wahrhaft schöne Wirkung. Es stehet übrigens bey diesem Satze nicht angemerkt, ob er *Solo* oder *Tutti* gesungen werden soll: wir rathen, alle Fragen Solo, die jedesmahlige Antwort Tutti vorzutragen. Da dieser Satz so kurz ist, gewiss mehreren Lesern angenehm werden, und allen einen Begriff geben kann, wie der Componist hier überhaupt verfahren ist: so mag er, möglichst zusammengerückt, und ohne die Pianoforte-Stimme, die bloss die Sänger unterstützt, hier Platz finden.



Mit den folgenden drey Zeilen treten drey Altstimmen jenen Bässen, gleichfalls in einem kleinen, aber sanften Terzett entgegen. (Die Bezeichnung ist wohl nur der Symmetrie wegen also angegeben: die obere Stimme ist, der Melodie und Lage der Töne nach, eigentlich ein *Mezzo-Soprano*, und nur die dritte ein wahrer *Contr' Alto*.) Die zweyte, dieser correspondirenden Gruppe bilden erst drey Tenorstimmen mit einem ähnlichen kleinen Terzett: „Wer zerriss etc." Es ist gleichfalls gut und sagt passend aus, was es sagen soll: aber wahrhaft vortrefflich, in der Erfindung originell, in der Anordnung ungewöhnlicher, und im Ausdruck innig und tief in die Seele dringend ist das vierte kleine Terzett, womit drey Soprane — ein concertirender und zwey begleitende — jenen Tenoren entgegentreten. Der erste Sopran will aber ganz besonders gut vorgetragen seyn. — Jetzt vereinigen sich die sechs Stimmen zu einem ernsten Chore. Sie fassen die Hauptsätze der dreystimmig behandelten Textes-Worte nochmahls, aber abgekürzt, zusammen; dann fügen sie die letzten drey, jenen correspondirenden Zeilen hinzu: „Wer erneut etc." und führen diese weiter aus. (Es wäre wohl gut gewesen, diese drey Theile in der Musik bestimmter zu sondern.) Der Chor ruhet auf der Dominante und fängt dann einen neuen Satz an mit: „Alle Herzen etc." dieser ist heiter, sanft bewegt, und von sehr guter Wirkung. „Lobt den Allmächtigen etc." ist ein kurzer Imitations-Satz, der mehrmahls wiederkehrt, und mit freyen (etwas zu viel modulierenden) Zwischensätzen zu einem Ende führt, bey welchem man vermuthen möchte, der Componist habe noch etwas hinzusetzen wollen, sey aber durch die Hand des Todes unterbrochen worden: denn dieser Preis Gottes war — seine letzte Arbeit! —

Alle drey Hymnen sind, auch von einem musikalisch nicht eigentlich gebildeten Publicum, nicht schwer zu fassen, auch von allen nicht ganz ungeübten Singvereinen leicht auszuführen. Nur die oben angeführte Stelle für den Solo-Sopran macht Anspruch auf eine höher ausgebildete Sängerinn; und verschiedene scharf und schnell modulirende Stellen in den Chören verlangen mehr als gewöhnliche Tonfestigkeit der Sänger. — Das Pianoforte unterstützt überall den Gesang nur und begleitet ganz eigentlich; es kann daher auch, wenn man's will und seiner Sache gewiss ist, wegbleiben.

Partitur und Stimmen sind schön und zum Ge-

bräuche sehr bequem gestochen. Überhaupt ist alles Äussere des Werkes von den Verlegern so vortheilhaft ausgestattet, dass man wohl abnehmen kann, auch sie haben an dem sel. Krufft einen Mann verloren, den sie hochachteten und liebten, und dem sie diess auch nach seinem Tode beweisen wollten.

Oliver Goldsmith's Flöte.

Dr. Oliver Goldsmith, jener berühmte und beliebte englische dramatische, romantische und humoristische Schriftsteller und Dichter (starb 1774 zu London) hatte eine so starke Neigung, verschiedene Länder, Menschen und Sitten zu sehen, dass er selbst beschwerliche Fussreisen nicht scheuete. Seine Flöte, die er nicht übel bliess, verschaffte ihm oft die Mittel des Unterhalts, und seine Gelehrsamkeit erwarb ihm eine freundliche Aufnahme in den meisten Klöstern, die er besuchte. Er selbst erzählt uns, dass er, sobald er einem Bauernhause nahe kam, die muntersten Stücke spielte, und sich dadurch nicht bloss eine Herberge, sondern auch Unterhalt für den nächsten Tag verschaffte. Diess war jedoch nicht der Fall bey den Reichen, welche im Gegentheil gewöhnlich ihn und seine Musik mit Verachtung abwiesen. Im mittäglichen Frankreich, wo er sich dem Kampfe mit allen Verlegenheiten überlassen sah, denen ein dürftiger Mann in einem fremden Lande nur ausgesetzt seyn kann, war er oft genöthigt, zu seiner Flöte und zu den Landleuten seine Zuflucht zu nehmen. In seinem Gedichte: *der Reisende*, singt er von seinem Besuche Frankreichs:

O munt'res Land des Umgangs froher Herzen,
Das, mit sich selbst vergnügt, Vergnügen rings verbreitet,
Wie hab' ich oft mit heis'rer Flöte Klang,
Beym Rauschen der *Loir'*, den muntern Chor begleitet,
Der, von dem Ulmenlaub' umgrünt, am Ufer sang,
Wo von den Fluthen frisch der Zephyr uns umfing!
Und ob mein rauhes Spiel gleich schlecht von Statten ging,
Den Ton versagend nur die Kunst des Tänzers störte,
War doch der Beyfall gross, womit das Dorf mich hörte.
Und Alt und Jung vergass beym Tanz der Mittagszeit;
Da führten Frauen aus der alten guten Zeit
Die Kinder durch das fröhliche Gewühl.
Ein Greis, den selbst die Last von Sechzigen nicht drückt,
Hüpft durch die Enkelchen, und lehrt ein neues Spiel.

In seinem Landprediger von Wakefield sagt er: „Ich hatte etwas musikalische Kenntniss und eine erträgliche Stimme. Ich gebrauchte nun das, was einst meine Erhohlung gewesen war, als Mittel zu meinem Unterhalt. Ich zog unter solche Franzosen, die arm genug waren, um fröhlich zu seyn; denn ich fand ihre Munterkeit immer so gross, als ihre Dürftigkeit. Sobald ich einem Bauernhause in der Abenddämmerung nahe kam, spielte ich eines von meinen lustigsten Stücken, und diess verschaffte mir nicht allein Herberge, sondern auch Unterhalt für den nächsten Tag. Ein und das andere Mahl versuchte ich auch vor Leuten von feinem Stande zu spielen; aber mein Spiel war ihnen immer verhasst, und sie belohnten mich nie auch nur mit einer Kleinigkeit. Diess war mir um so auffallender, da ich, wenn ich in bessern Tagen, als Musik noch meine Erhohlung war, vor Gesellschaft zu spielen pflegte, sie stets damit in Entzückung setzte, besonders die Frauenzimmer; allein nun es bloss meinen einzigen Nothbehelf ausmachte, wurde mein Spiel mit Verachtung aufgenommen: ein Beweis, wie geneigt die Welt ist, Talente, von denen ein Mensch lebt, unter ihren Werth herabzusetzen."

C. F. M—s.

Eigene und fremde Bemerkungen.

Wenn man Nachahmung der Natur zum Princip der schönen Künste macht (wie ehemahls *Batteux* mit vielem gegründeten Widerspruch), und diess mit einigem Grunde thun will, so muss diese Nachahmung nicht sowohl auf die *Producte* der Natur gehen, als auf ihre *Productivität*, auf die Gesetze ihrer harmonischen, schaffenden, bildenden Thätigkeit, ihrer Zweckmässigkeit, Ordnung, Symmetrie, ihrer Freyheit, ihrer auf Einheit zurückführenden Mannigfaltigkeit. Die Künste können *entweder* mehr abbildend und nachahmend, *oder* mehr schöpferisch, erfindend, originell seyn. Zu den letzteren gehört die Musik, welche von der bildenden Kunst am entferntesten steht, weil sie nicht, wie diese, auf Originale in der Natur hinweisen, sich nach ihnen leiten und bilden kann.

Haupt-Redacteur: *J. Ritter von Seyfried.* — Verleger: *S. A. Steiner und Comp.* Musikhändler in Wien.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG,

mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat.

Den 6ten November | Nro. 89. | 1819.

Recension.

Die Pestalozzische Gesangbildungs-Lehre nach Pfeiffers Erfindung, kunstwissenschaftlich dargestellt im Nahmen Pestalozzi's, Pfeiffers und ihrer Freunde, von Hans Georg Nägeli. Zürch bey H. G. Nägeli.

Das Bestreben dieser drey Männer, deren Nahmen nicht bloss in der Schweiz rühmlich gekannt werden, und ihre Gesammtwirkung, die bisher nur fragmentarisch und aus blossen Erfahrungsgrundsätzen abgeleitete Singkunst *zur Wissenschaft zu erheben*, und derselben durch Anwendung der Gesetze der Kunst-Philosophie ein neues organisches Leben zu geben, verdient nicht allein den Dank der Kunstwelt, sondern der gesammten Menschheit, da das Ziel der vorerwähnten Forscher nichts Geringeres ist, als diese bisher nur obenhin beobachtete Kunst zu einem Gemeingute der gesammten Menschheit zu erheben, und durch die berühmte Pestalozzische Methode, welche alles Leben, Kunst und Wissenschaft auf ihre Elemente reducirt, auf solche Grundsätze zurückzuführen, dass ihre Erlernung erleichtert und dadurch der heilsame Wirkungskreis erweitert und verherrlicht werde.

Nägeli, der es übernommen hat, die Ideen seiner beyden Freunde durch seine Darstellung kund zu machen, drückt sich folgender Massen aus: „dass es gelingen werde, die Musik in universeller Beziehung zur Gymnastik des ästhetisch-zeitlichen Daseyns zu erheben."

Neu und fremd wird freylich diese Form der Rede seyn für die, denen alles neu und fremd ist, was der Wissenschaft, besonders aber der Kunst-Philosophie angehört, und es würde zu keinem Heil führen, wenn solche, *a posteriori* kaum erleuchtete Geister das Buch in die Hände nehmen möchten, weil sie die *a priori* versuchten Analysen und Deductionen doch nicht geistig verfolgen könnten, und das Werkchen mit dem Vorwurfe der Unverständlichkeit wahrscheinlich aus den Händen legen würden.

Das ist aber Gottlob noch kein Kriterium, nach welchem der Standpunct eines Werkes zu beurtheilen, sondern nur ein Hinderniss für die grössere Verbreitung desselben. Denn der Verfasser scheint in der That seinen Wirkungskreis auf wissenschaftlich gebildete Erzieher (Pädagogen) im voraus selbst beschränkt zu haben.

Diess bezeichnet ganz besonders seine Forderung, dass der Leser der gegenwärtigen Untersuchung seinen alten Standpunct ganz und gar verlassen müsse, um sonach ins Gebieth der Kunst und Kunstwissenschaft von einer neuen Seite Eingang zu finden.

Hierzu verstehen sich nur solche Leute, denen die Kunst unendlich und das Ideal unerreichbar ist.

Zuerst verwirft der Verfasser die Eintheilung „in Harmonie und Melodie," und beginnt mit der Deduction des Rhythmus aus den Elementen des organischen Lebens, ja sogar von der Wiege des Menschen. Wahr, und eines Natur-Philosophen würdig, ist die Anschauung, wenn gleich dadurch nicht alles Andere aufgehoben und vernichtet wird. Es gehört zum Pestalozzischen Unterricht, welcher hauptsächlich darauf hinaus geht, wo möglich die Mehrzahl an allen Vortheilen und Fortschritten der Veredlung des menschlichen Geistes Theil nehmen zu lassen, und also desshalb die Unterrichts-Methode zu vereinfachen. Diess wäre schon der erste Stein des Anstosses bey denen, welche das Geschäft der Gesangbildungs-Kunst, aus nicht schwer zu begreifenden Gründen gar nicht so simplificirt und popularisirt wissen wollen.

Wir stimmen mit dem Verfasser ganz überein, was er über Undulation (beym Gesang der Nachtigall) und Articulation (beym Gesang des Menschen) gesagt hat. Auch beweist der gelehrte Verfasser,

dass ihm *Apel's* Unterscheidung des graduirten und potenzirten Tones (vidi Leipz. musik. Zeit. 9. Jahrgang) gar nicht unbekannt ist, und baut darauf seine neue, von ihm zweckmässig befundene Sing-Scala. Indem er auf der Quinte seinen ersten Tetrachord anhebt, um die Tonica oder Prime zu erreichen, und dieselbe wieder als Grundton des neuen Tetrachords constituirt, erleichtert er zwar die ersten Unterrichts-Stunden eines Anfängers im Singen, führt aber zugleich auch das Gemüth auf den Abweg, dass es früher mit dem beunruhigenden Eindrucke der Dominanten-Septimen-Harmonie bekannt wird, ehe es den beruhigenden Zirkel der bisher anerkannten Tonleiter in sich aufnimmt. Das Gefühl der beyden verwandten Tonarten, oder besser, der in einander verschlungenen Zirkel, der Tonica und Dominante wird hierdurch beynahe präfixirt, und der beunruhigende Eindruck, den die Septime der Dominante zurücklässt, kann unmöglich für die Seele des Lernenden vortheilhaft seyn.

Was die pag. 24 vorgeschriebene Scala betrifft, die durch Pausen rhythmisirt werden soll, so ist es an und für sich schon Gewohnheit bey guten Meistern, den Moment des Athemhohlens in der Mitte der Scala, *Anfangs* der Lehrjahre, nicht zu versäumen. Im Ganzen genommen sind wir der Meinung, dass die bisher gebrauchte Scala mit zwey auf einander gebauten Tetrachorden die bessere sey, weil denn doch der Lernende gleich im Anfange genöthigt werden muss, *neue Eindrücke zu empfangen*, und es weit besser Wurzel fasst, wenn man nicht gar zu spielend das Geschäft der Kunstbildung bey den Schülern vornimmt.

Da übrigens die Intonation der grossen Septime bey talentvollen Schülern in einigen Unterrichtsstunden mit Ernst leicht erzielt werden kann, so würde diese Neuerung unnöthig seyn, ja nicht einmahl bemerkt werden. Denn wenn der solfeggirende Schüler (nach alter Art) auf der Quart oder Quinte ausruht, und von da seine Scala weiter singt, so kommt denn doch die Pestalozzische Scala heraus, nur, dass sie nicht auf der Quinte der Tonart anfangen würde.

Ziemlich klar und tüchtig, wenn gleich etwas manierirt, ist die fernere Darstellung des Verfassers im Verfolg, wenn man sich die Mühe nehmen kann und will, eine Terminologie sich anzueignen, die seit Portmanns Entdeckungen in der Harmonie fast noch nicht auf Musik angewendet wurde. Auch hierin soll nicht etwa ein Vorwurf liegen.

Die Meinung, „denn für den ästhetischen Zustand des Kunstmenschen, der ein Quadricinium anschaut, ist weder im ästhetischen Daseyn, noch in den besonderen Kunst-Phänomenen ein Analogon aufzufinden," welche pag. 29 steht, ist ganz falsch, weil wirklich die organische Natur dafür den herrlichsten Beweis liefert, und eben so die bildenden Künste.

An einem andern Orte mehr davon.

Wer das Werk aufmerksam liest, wird endlich den Schluss machen müssen, dass es mehr mit der gesammten Tonkunst als mit der Gesangbildungs-Lehre im Einzelnen sich beschäftigt, mehr mit dem Eindruck auf die Seele, als mit den gymnastischen Übungen der körperlichen Organe, mehr mit den Folgen der musikalischen Bildung auf die gesammte Menschheit als mit den Vorbereitungen des Lernenden.

Im zweyten Theile „der Humanistik" breitet sich der Verfasser besonders über die Trefflichkeit der Pestalozzischen Lehrmethode aus, und scheint eigentlich seinen Gesichtspunct aus den Augen zu verlieren, oder vielmehr diesen *versteckter* vor Augen gehabt zu haben. Die Verschiedenheit des Styls, besonders das Unterlassen der pleonastischen Schluss-Perioden z. B. „gewinnt, gewonnen hat — entsteht, entstehen muss etc., deutet auf zwey verschiedene Verfasser hin, was eben nicht als Tadel angerechnet werden soll, sondern schon durch den Titel bedingt ist.

Was die Verheissung des „kommenden Zeitalters der Musik" betrifft, so pflichten wir dem frommen Wunsche des Verfassers bey, ohne den Glauben an die Realisirung zu haben.

Die Gründe für diese unsere Behauptung dürften nicht eben musikalisch, sondern rein politisch seyn.

Das Bekenntniss des Verfassers, der seine Darstellung selbst flüchtig und unvollständig nennt, entwaffnet endlich den strengen Kritiker, ob er gleich durch das Imposante des Tons im Anfang in die Schranken gefordert wäre, und lässt wünschen, Hr. Nägeli möge den betretenen Pfad bald wieder fortwandeln, denn *gerade* die *Musik* bedarf einer kunstphilosophischen Behandlung.

A — B.

Madame Mara, geb. Schmelling,

kam zu Cassel im Jahre 1750 zur Welt, und widmete sich in ihren frühesten Jahren dem Studium der Violine, die sie als Kind in England spielte, verliess aber diess Instrument, und ward (auf den Rath der englischen Damen, welche weibliche Violin-Spieler nicht lieben) eine Sängerinn. Ihr erster Singmeister war ein alter Mann, Nahmens *Paradisi*, und schon mit 14 Jahren sang sie vor dem englischen Hofe mit dem grösten Erfolge. Von 1767 bis 1783 reiste sie durch Deutschland und die Schweiz, auch besuchte sie späterhin Neapel. Obschon man sagt, dass ihre erste Neigung sie zu Bravour-Gesängen hinzog, wurde doch ihre Intonation durch unausgesetzte Übungen in breiten Noten festgestellt. Wir wissen aus ihrem eigenen Munde, dass Gründlichkeit des Gesangs, reiner Vortrag, und bestimmte Intonation ihr immerwährendes Studium, und derjenige Theil ihrer Kunstleistungen war, auf den sie selbst den meisten Werth legte. Dr. *Arnold* erzählte dem Schreiber dieses, dass er Mad. *Mara* habe tanzen, und die gewaltigsten Gesticulationen machen sehen, während sie die Tonleiter auf und ab sang, und so stark war ihre Brust, dass der Ton eben so frey und unerschüttert blieb, als ob sie in der ruhigsten Stellung einer Concert-Sängerinn gestanden hätte.

Die Italiener sagen, wer eine schöne Stimme hat, besitzt von den hundert Erfordernissen eines Sängers neun und neunzig. Mad. *Mara* hatte gewiss diese neun und neunzig in jenem einen. Der Umfang ihrer Stimme war vom tiefen Sopran: G bis zum hohen E, und alle ihre Töne waren gleich und stark. Das hundertste Erforderniss aber besass sie in einem hohen Grade durch die Gabe, alles in möglichster Grösse und Erhabenheit aufzufassen. Die Kritik der früheren Zeit stellte sie über die *Cuzzoni* und *Faustina*, und über alle ihre Vorgängerinnen. In unsern Tagen haben wir die *Billington* und *Catalani* gehört, und glauben, dass in Majestät und Wahrheit des Ausdrucks (welches Wort all die vorzüglichsten Gaben und Erfordernisse der Vocal-Musik in sich fasst) die *Mara* stets die Oberhand behalte. Von ihr leiten wir alles her, was in Rücksicht des grossen Styls im Gesange gelernt worden ist, und vielleicht gelernt werden kann. Das Andenken ihres Vortrags von Händel's sublimem: *„Ich weiss, dass mein Erlöser lebt,"* ist eben so unsterblich als die Arie selbst. So oft wir diese Arie seitdem singen hörten, fanden wir nie auch nur eine Annäherung an jene einfache Majestät der *Mara*: dieser Arie allein verdankt sie ihren höchsten Ruhm, und jene, welche sie nicht gehört haben, und sich ein richtiges Bild ihres Gesangs entwerfen wollen, müssen sich eine Sängerinn vorstellen, mächtig des treuesten Ausdrucks der seelenvollen Worte und der nicht minder seelenvollen Musik dieser erhabensten aller möglichen Compositionen *).

Doch *Mara* war voll Empfindung, all ihr Beginnen war auf das Herz gerichtet, und immer blieb sie der Natur und dem Gefühle treu. Ihr Ton, schon an sich selbst rein, angenehm, reich und kraftvoll, entlehnte all seine verschiedenen Farben von dem leidenschaftlichen Sinn der Worte, und wenn er vielleicht nicht so süss und klar als jener der *Billington*, nicht so voll und kräftig als jener der *Catalani* war, so war er doch stets die rührendste Sprache der Seele. — Die Herrschaft über die Gemüther ihrer Zuhörer war es, worein *Mara* ihren Ruhm setzte. Die Kunst, zu überraschen, liess sie Andern, begnügte sich weise mit einem anscheinend (aber nicht wirklich) untergeordneten Style, und wählte so die echte Grösse zu ihrem Theil.

Mara's Aussprache kann vielmehr allgemein als nationell genannt werden, denn, obschon sie als Kind einige Zeit in England zubrachte, und manche Kenntniss der Sprache behielt, war doch in ihrer Aussprache immer ein fremder Accent bemerkbar; indessen konnte das Feuer, die Würde und Zartheit ihrer gesungenen Worte nicht missverstanden werden; sie sprach ja die Sprache aller Nationen, denn sie sprach zu den Empfindungen des menschlichen Herzens.

Sie war tief in die Wissenschaft der Musik eingedrungen, und ihre Leichtigkeit im Noten-Lesen war erstaunlich. Vielleicht verdankte sie ihrer Violine diese, damahls seltene Fähigkeit. Wahrhaft gross war *Mara's* Vortrag; und wenn er auch, in materieller Rücksicht, von der Beweglichkeit der gegenwärtigen Singart verschieden war, kann man ihn für wahrer, netter, richtiger erklären, in so fern er weniger geziert und ausschweifend war, und sich von dem vornehmsten Ziele der Singkunst, dem *Ausdrucke*, weniger entfernte. Mistriss *Billington* bemerkte dieses einst selber in einer Gesellschaft, und

*) Es war eine Zeit, wo man auch hier so von dieser Arie und dem unerreichten Werke dachte, dessen Zierde sie ist. *Fuimus Troes!* Anm. d. Übers.

gestand mit einer, ihren grossen Talenten wohlanständigen Bescheidenheit, dass *Mara's* Vortrag den ihrigen an echter Wirkung, wenn gleich nicht an Umfang und Schnelligkeit, übertreffe. *Mara's* Tonläufe schienen stets einen Sinn zu enthalten; sie waren, wie es jene des Hrn. *Vaughan* sind, *vocal* nicht *instrumental*, hatten Licht und Schatten, Abwechslung des Tons, und flossen bald langsamer, bald schneller dahin, mit dem in der Arie herrschenden Gefühle übereinstimmend, das sie zu theilen schienen. Dieselbe Eigenschaft hatte auch ihr offener, reiner Triller. Weder in ihren Verzierungen, voll Wissenschaft und Grazie, noch in ihren Cadenzen verlor sie die Charakteristik des Sinnes und der Melodie aus den Augen. Sie war wechselsweise majestätisch, zärtlich, pathetisch oder elegant, aber immer eines oder das andere — nicht Eine unnütze Note ward gesungen! — Jede Art von Verzierung hielt sie dem grossen Zwecke untergeordnet, durch Vereinigung des Textes und der Musik auf das Gefühl des Zuhörers zu wirken. Treu diesem Grundsatze, fragte *Mara*, wenn Jemand die Kehl-Beweglichkeit einer Sängerinn rühmte: „Kann sie sechs ganze Noten singen?"

Wir glauben, dass der Mad. *Mara* der oberste Platz unter Künstlern ihres Faches gebühre, denn in Majestät, Einfachheit, Grazie, Zartheit und Pathos, den ersten Erfordernissen der Kunst, den Elementen des grossen Styls, hat sie alle ihre Mitwerber weit übertroffen. Sie gab Händel's Compositionen ihre natürliche Grösse und Wirkung, welches nach unserer Meinung, der höchste Grad des Lobes ist, den man einem Sänger ertheilen kann. Händel ist langweilig, sagen die musikalischen Mode-Krämer unserer Tage. Milton würde aus dem Munde eines Lesers, der nur etwas mehr als mittelmässig wäre, unerträglich langweilig seyn. Die Wahrheit ist, dass, um solche Waffen zu führen, die Kraft eines Giganten erfordert wird. *Mara* besass diese vom Himmel verliehene Kraft. In Händel's Werken gründete ihr heller Verstand sein Reich, und nahm sich alle Macht ihrer Stimme und alle Schätze ihres Wissens zu Hülfe. Hier behauptet sie ihren Thron in ungetrübter Majestät, und pranget „ohne Nebenbuhler in all ihrer Würde."

The quarterly Musical Magazine and Review. T. II. *p.* 171 — 174.

Eigene und fremde Bemerkungen.

„Welcher Tonkünstler wirkt mehr auf deine Seele, der mit einem einem einzigen Drucke der Harmonie dich fortreisst, oder der es auf Kosten vieler fortschreitenden Töne thun will?" (Freyherr *v. Gemmingen* über den Einfluss einer gelehrten Gesellschaft auf den Geist eines Volkes. Rhein. Beyträge 1tes Heft 1778.)

„Erwähle dein eigenes Gefühl und nicht die Meinung des Volks zur Führerinn. Stimme dein Gefühl nach dem Tone der Natur. Sey einfach, wie die Natur selbst; habe einen Zweck, dring' auf den los, und opfre alles andre auf, entsage allem Lobe, das du vom geblendeten Haufen erhalten könntest; du schenkst einen kleinen Gewinnst weg, um die Unsterblichkeit zu erkaufen. — — Wie, wenn keiner es wagte, durch Tonkunst ins Menschenherz dringen zu wollen, wenn er nicht vorher die ähnlich stimmenden Chorden unserer Seele gefunden hätte, um sich darnach zu bilden!" (Derselbe a. a. O.)

Notizen.

Das frühere Gerücht (sagt ein auswärtiges Blatt), dass der Componist *Spontini* für das Theater in Berlin gewonnen werden dürfte, hat sich nunmehr bestätigt. Es soll ein für ihn sehr vortheilhaftes Engagement mit ihm abgeschlossen seyn, nach welchem er, ausser einem jährlichen Gehalt von 4000 Thlr. in Golde, noch eine besondere jährliche Gratification und den kostenfreyen Gebrauch des Concert-Saales, für ein darin zu gebendes Concert, erhält. Er soll die Verbindlichkeit übernommen haben, entweder alle drey Jahre zwey grosse Opern, oder alle Jahre eine kleine zu componiren. Er führt den Titel als *erster* Capellmeister und General-Director der Musik.

In einem andern auswärtigen Blatte wird jeder Theater-Direction gerathen, sollte *Spontini* nach Deutschland kommen, keinen längern Contract als auf ein Jahr mit ihren *Sängerinnen* abzuschliessen. — Stimmen sind (sagt dieses Blatt) keine Instrumente, wo es auf das ankömmt, was ein Künstler gelernt hat; sie sind bedingte Naturanlagen, von Zeit und Umständen abhängig.

Haupt-Redacteur: *J. Ritter von Seyfried* — Verleger: *S. A. Steiner und Comp.* Musikhändler in Wien.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG,
mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat.

Den 10ten November Nro. 90. 1819.

Über den verzierten Gesang.

Nach Mancini: Riflessioni pratiche sopra il Canto figurato etc.

Folgende kurze Abhandlung, welche im Wesentlichen auf des trefflichen Sing-Professors *Mancini* Grundsätze gebaut ist, wird Jenen nicht unwillkommen seyn, welchen obiges Werk entweder nicht zu Gesicht gekommen, oder wegen Nichtkenntniss der Sprache bis jetzt noch unbekannt geblieben ist — die jedoch über dessen Vorzüge schon von so manchem wackern Kunstlehrer Richterliches erfahren haben, und desswegen mit den Layen der Singkunst gewiss den Wunsch theilen werden, die Theorie dieses Mannes in gedrängter Kürze kennen zu lernen.

Die Stimme ist nach Rousseau die Summe aller Töne, welche ein Mensch durch seine Ton-Organe hervorbringen kann. Sie ist bey Jedem so sehr verschieden, wie die Züge des Gesichtes. Die Schönheit und Vollkommenheit einer Stimme besteht in ihrem Umfange, Klange, in ihrer Anmuth, Leichtigkeit, Biegsamkeit und Harmonie. Die Stimme ist fehlerhaft, wenn sie hart, stark und grell, oder auch schwach, beschränkt und dumpfig, oder zwar von weitem Umfange, aber nicht voll ist. Die erste hat nichts weiter nöthig, als dass man sie angenehmer und reiner zu machen suche, die andere, dass man sie verstärke, aufkläre und erweitere, und die dritte, dass man ihr Vollständigkeit gebe. Die letzte, welche gewöhnlich in der Höhe einen weiten Umfang hat, in der Tiefe aber sehr arm ist, muss eine Zeit lang in niedern Tönen geübt, und an eine sanfte und solide Solmisation gewöhnt werden. Die beschränkte, schwache und dumpfige Stimme kann durch lange und unterbrochene Übung Umfang, Stärke und Helle erlangen, wenn man nur besorgt ist, dass sie nie zu sehr angestrengt werde. Was die starke, helle und grelle Stimme anbelangt, so muss man sie vorzüglich bey den hohen Tönen zusammenzufassen und zurückzuhalten suchen; denn diese Stimmen haben am meisten nöthig, dass man sie mildere, und ihnen die Rauhigkeit und Schärfe benehme, die das Ohr sehr beleidigen. Hiezu kann man nur nach und nach mittelst einer Solmisation gelangen, die von den tiefen zu den mittleren, und von diesen wieder zu jenen zurückgeht, und diess so lange, bis die Töne mit der beabsichtigten Anmuth hervorgebracht werden. Dann erst muss man stufenweise zu den höhern Tönen fortgehen. Man soll die Brust des Lehrlings sorgfältig schonen, und die Solmisation soll nie den wirklichen Umfang seiner Stimme übersteigen. Nur mit dem Alter muss sich die Stimme ganz entwickeln. Besonders soll der Lehrer dafür sorgen, dass sein Schüler beym Singen den Kopf beständig aufrecht halte, und ihn in seine natürliche Lage bringe, damit die Kehle nirgends gedrückt werde, sondern der Stimme freyen Durchgang lasse.

Die Stimme theilt sich ihrer natürlichen Beschaffenheit nach in zwey Register, nähmlich in die Brust- und Kopfstimme. Da eine dieser Stimmen gewöhnlich stärker ist, als die andere, die Nothwendigkeit hingegen erfordert, dass die Stimme im Ganzen gleich stark sey, selten aber bey einem Sänger zweyerley Stimmen gefunden werden; so muss die Kunst die Natur verbessern, und die Verschiedenheit dieser zwey Register unmerklich zu machen suchen. Es muss nähmlich die Bruststimme mit der Kopfstimme so vereinigt werden, dass das Ohr ihren Absonderungspunct nicht wahrnehmen kann. Zu diesem Ende soll der Lehrer bey seinem Schüler beyde Register besonders ausbilden, um das eine mit dem andern in ein richtiges Verhältniss zu setzen, und erst dann beyde nach und nach in einander zu schmelzen suchen. Dieses muss aber geschehen, ohne die Natur jemahls zu übertreiben,

und bloss durch eine gemässigte und anhaltende Übung, indem er den Schüler ohne Bemühung und Anstrengung nur auf eine ganz unvermerkte Art von einem Register zu dem andern übergehen lässt.

Die Intonation ist sehr wichtig, weil sie richtig singen lehrt. Man erträgt einen, der aus der Kehle oder durch die Nase singt, wenn seine Stimme auch nur mittelmässig ist; aber mit einem, der falsch singt, hat man keine Nachsicht. Dieser Fehler kann durch nichts erträglich gemacht werden. Er entsteht entweder aus einer natürlichen oder zufälligen Ursache. Für den ersten gibt es keine Mittel. Wenn aber Jemand wegen schwacher Brust, oder aus Mangel an Aufmerksamkeit u. dgl. falsch singt, so kann durch eine einfache, leichte und solide Solmisation nachgeholfen werden.

Bey dem Munde gibt es dreyerley Fehler, die der Schönheit und Anmuth des Gesanges sehr nachtheilig sind. Einige öffnen ihn zu weit, andere zu wenig, andere aber bringen die Zähne nicht von einander. Der erste Fehler benimmt der Stimme die natürliche Klarheit, und gibt dem Sänger eine üble Gestalt. Der andere ist nicht weniger unschicklich; er verdumpft die Stimme, man singt durch die Nase, und spricht die Worte unverständlich aus. Der dritte, der gewöhnlichste, erstickt die Stimme, und benimmt der Aussprache die Deutlichkeit. Ein Sänger soll den Kopf gerade halten, dem Leibe eine gute Stellung geben, und den Mund so bilden, wie er natürlich zu lächeln pflegt.

Schleifen heisst zwey Noten mit einander verbinden. Bey dieser Übung muss der Schüler die erste Note eines jeden Tactes mit halber Stimme intoniren, und sie nach und nach verstärken, indem er durch unmerkliche Schattirungen zu der andern übergeht. Hiebey muss er seinen Athem sorgfältig sparen, damit er gewohnt werde, die Stimme zu unterhalten, zu verstärken, und wieder zu mildern.

Vorschläge machen heisst eine, zwey oder auch drey geschmackvolle Noten hören lassen, welche man verstärkt, oder bey welchen man sich aufhält, ehe man die Haupt-Note hören lässt. Im Gebrauche dieser Zierlichkeit muss man das Überladene sehr meiden, besonders beym pathetischen Gesange. Das Starke und Schwache ist die Kunst, die Töne kräftig und sanft zu machen. Diess geschieht durch wohl angebrachte und stufenweise Fortschreitungen (p. mf. sforz. for. ff. cresc. dim. pp. ppp.), welche beym Singen von grosser Wirkung sind.

Der Triller ist unter allen Zierden des Gesanges die nothwendigste. Er gibt einer mittelmässigen Stimme einen Werth, und ohne ihn verliert auch die schönste Stimme ihren Verdienst. Die vornehmsten Eigenschaften des Trillers sind, dass er gleich hell geschlagen, körnig, frey, und mässig leicht sey. Er ist gewöhnlich aus einer wahren und falschen Note zusammengesetzt, und fängt immer mit der falschen Note an, und endigt sich mit der wahren. Seine Fehler sind das sogenannte Meckern und Wiehern, weil ein übelgeschlagener Triller dem Meckern der Ziegen und Wiehern der Pferde in der That ähnlich ist.

Der Mordent ist vom Triller bloss darin unterschieden, dass die falsche Note um eine diatonische Stufe unter der wahren ist, dass sie mit weniger Stärke geschlagen wird, und folglich kürzer seyn muss. Bey dem Triller ist es das Gegentheil, hier wird die falsche Note immer um eine diatonische Stufe höher als die wahre, und mit gleicher Stärke und demselben Gewichte vorgetragen.

Die Cadenz hält sich bey einer Note in Einem Athem, lässt in dieser Zeit eine Menge verschiedener Noten nach dem Gutdünken und Geschmacke des Sängers hören, und löset sich endlich in den ordentlichen Triller auf.

Die Beweglichkeit der Kehle besteht darin, dass man von einer Note zu der andern, von der hohen zu der tiefen, und zwar in grossen Zwischenräumen springt. Diese Gattung erfordert eine ganz besondere Übung, weil es schwer ist, die Richtigkeit der Intonation und das Verhältniss der Töne, in Ansehung der Stärke zu gleicher Zeit beyzubehalten.

Das Recitativ ist ein musikalischer Vortrag, wobey man soviel möglich die Stimmbeugung eines guten Redners nachzuahmen hat. Ein wohlgesetztes Recitativ ist so natürlich, und hält so sehr den einfachen Redeton, dass man jeden Satz, jeden Abschnitt, jede Interpunction, jede Stelle der Bewunderung und des Ausrufens vernehmen kann. Da es kein Gesang ist, so ist es keinem Tacte unterworfen; es muss so hergesagt werden, dass man nicht singen, sondern bloss zu reden scheint; indess wird doch der musikalische Ausdruck sorgfältig beybehalten. Die Fehler des Recitatives sind: wenn es auf der Bühne wie in der Kirche oder im Zimmer hergesagt wird; wenn es entweder beständig gesungen oder zu sehr gesprochen, oder die Stimme zu viel oder zu wenig angestrengt wird. Einige fallen

zu merklich auf die letzte Sylbe, andere verschlucken sie, einige haben einen nachlässigen, andere einen verzierten Vortrag; einige sagen es zu langsam, andere zu geschwind, einige zu kalt, andere zu feurig, einige aber schreyen und heulen, wieder andere versteht man nicht. . . . . . .

Mistriss Billington.

Unsere Landsmännin, Mistriss *Billington*, die zweyte in dieser ausgezeichneten Reihe, dürfte vollkommen geeignet gefunden werden, den Platz zwischen der *Mara* und *Catalani* einzunehmen, denn, wenn sie rücksichtlich der vorherrschenden intelectuellen Fähigkeiten, die dem Style der *Mara* jenen hohen Grad von Majestät und Pathos geben, unter derselben stand, so war sie gewiss der *Catalani* in Hinsicht auf Ausdruck des Vortrags, Annehmlichkeit des Tones, und Vollendung der Ausführung vorzuziehen.

Billington's Intonation war von seltener Vollkommenheit. Wir erinnern uns nicht, sie jemahls nur im mindesten detoniren gehört zu haben, und als wir einst über diese seltene Genauigkeit mit ihr sprachen, sagte sie: „Es sey ihre Überzeugung gewesen, dass ein Sänger sich nie genug üben könne, um sein Organ völlig in seine Gewalt zu bekommen, und seiner Intonation jederzeit gewiss zu seyn."

Sie vollendete ihre musikalische Erziehung in Italien; diess, und selbst ihre Gewohnheiten haben ihr jene Art von leidenschaftlichem Ausdruck gegeben, welcher die italienische Musik beseelet. Ihr Ton war von jener Unstätigkeit angegriffen, womit sie durch die zartesten Tongänge des Opern-Gesangs hingleitete, und ihre Grossheit war von jener Art, die auf den Theatern üblich ist. *Mara* hingegen hatte all ihren ausländischen Studien die Farbe der strengeren deutschen und englischen Schule gegeben, und obschon sie unsere Sprache mit dem Accente der Fremden sprach, weit inniger mit unserem nationellen Geschmacke übereingestimmt, als unsere Landsmänninn; vielleicht, weil in jenem Alter der Empfindung, in welchem all unsere Eindrücke von der Imagination auf das Herz übergehen, *Billington* uns *verliess*, *Mara* hingegen zu uns *kam*. Wir wollen uns nicht in ferne philosophische Untersuchungen einlassen, aber man darf glauben, dass eigenthümliche Schönheiten des Gesangs mit den moralischen Gewohnheiten der Sänger in genauerer Verbindung stehen, und von der Art, zu reflectiren und zu handeln, weit mehr abhängen, als es auf den ersten Augenblick scheint.

Der Ton der Mistriss *Billington* war in gleichem Grade von jenem der *Mara* und der *Catalani* verschieden Sie konnte den Ton weder zu jener Fülle und Feyerlichkeit erheben, wie die Erstere, noch so reich gestalten, wie die Letztere; vielleicht war er jedoch lieblicher, als der von allen Beyden. Im Umfang der Stimme übertraf sie dieselben beträchtlich, indem ihr eine klare und gleiche Reihe von zwey und zwanzig Noten, A bis A, zu Gebothe stand.

Ihr Ausdruck war nicht sehr mannigfaltig, und hatte weder die Begeisterung und Zartheit der *Mara*, noch die Kraft und das blitzähnliche Durchdringen der *Catalani;* doch war sie Meisterinn des nettesten und vollendetsten Styls im Bravour-Gesange. Es gab keinen Tonlauf, den sie nicht vollkommen, meisterlich, und zwar, nach Gefallen, *ligato* oder *staccato* ausführen konnte. Sie war hierin weit mehr zu leisten fähig, als ihr guter Geschmack ihr anzubringen erlaubte, und selten konnte sie es über sich gewinnen (so gewiss sie dann jedes Mahl des Beyfalls der Menge war), chromatische Volaten anzuwenden, obschon sie dieselben eben so leicht, und weit richtiger auszuführen vermochte, als die *Catalani*. Was nicht zum Ausdruck gehörte, und kein anderes Verdienst als jenes der Schwierigkeit hatte, die man bloss durch fortwährend wiederhohlte Übung überwinden kann, hatte in ihren Augen keinen Werth.

Mehr als durch Tonläufe wusste sie durch die Einführung grazienvoller Verzierungen zu wirken, die geschmackvoller, neuer und ausserordentlicher waren, als Alles, was man in England von dergleichen gehört hatte. Hierin offenbarte sich eine von gründlichen Kenntnissen geregelte Phantasie, und es ist zu beklagen, dass es an Ausdrücken fehlt, die eigene Accentuation, die wechselnde Verzögerung und Beschleunigung der Noten, und all die Feinheiten zu schildern, welche den Effect zum Herzen leiteten, und dass wir folglich nur von denjenigen ganz verstanden werden können, welche die Sängerinn selbst gehört, und ihrem Style der Zierden (*graces*) vorzügliche Aufmerksamkeit gewidmet haben. In diesem Fache war sie ganz besonders elegant und vollendet, sicher blühender als *Mara*, wenn gleich mit geringerem Grade des Ausdrucks, und der *Catalani* darin überlegen, dass ihre (der *Billington*)

Verzierungen mehr Sinn und weniger Noten enthielten. Hingegen waren ihre Cadenzen übermässig reich, mannigfaltig und ausgearbeitet; doch war sie so gut musikalisch, dass dem Zuhörer nie vor ihrer Berechnung bange werden durfte, so weit sie sich auch von dem ursprünglichen Accord mochte entfernt haben.

Was musikalische Wissenschaft betrifft, so konnte keine Sängerinn sich mit ihr messen: sie war eine der geschicktesten Pianoforte-Spielerinnen, die man jemahls gehört hat, und sie lieferte sogar sehr schöne Compositionen für diess Instrument. Sie sang in der Kirche und im Concert, auf dem englischen und italienischen Theater, mit fast gleichem Erfolg, obschon ihr italienischer Gesang die vollkommenste ihrer Kunstleistungen war. Wenn Mss. *Billington* die Majestät und das Pathos der *Mara* im Allgemeinen nicht erreichte, so gab es doch Gesänge, worin sie sich auf den höchsten Gipfel des Gefühls erhob. Ihre herrliche Scene in *Cimarosa's*: *Sacrifizio d'Abramo*: „Deh parlate" etc. hat mehr Thränen entlockt, als irgend ein Gesang seit *Mara's* besten Tagen. Die Oper, in welcher sie, während ihrer Anstellung auf dem Königs-Theater, den meisten Beyfall erhielt, war *Winter's Proserpina*, deren Musik, obschon sie keine vorzüglich berühmten Gesangstücke enthält, im Ganzen doch anziehend war.

Billigton's Aussprache des Englischen war nicht frey von fremdartigen Anklängen, die sie sich durch ihren Aufenthalt in Italien mag angewohnt haben. Der ganze Styl ihres Vortrags war mehr angenehm und überredend, als machtvoll und herrschend, und nahm überhaupt den Charakter ihres Gemüths und ihrer Stimme an.

Mistriss *Billington's* Ruf als Sängerinn scheint auf dem Continent grösser gewesen zu seyn, als in England. Die Vorliebe ihrer Landsleute für *Händel's* Musik (worunter wir seine Oratorien meinen, da die Arien seiner Opern meist vergessen oder gänzlich unbekannt sind) hatte eben zu ihrer Zeit durch hohen Einfluss neuen Schwung erhalten. Unter den Compositionen auf unsern Theatern aber war, wenn wir die Oper *Artaxerxes* ausnehmen, keine, auf die wir stolz seyn konnten. In England kam sie daher in dem Style, in welchem *Mara* gewiss unerreicht war, in unmittelbare Vergleichung mit derselben. In Italien hingegen geht der Geschmack vom Theater aus, und alle Begriffe von musikalischer *virtù* werden über das Modell der Oper gebildet, worin sie alle gleichzeitigen Sängerinnen sicher übertraf. Diese Ursachen mögen den von uns ausgesprochenen Vorzug begründen, obschon keine englische Sängerinn jemahls Naturgaben, vereint mit solcher Kunstbildung, besass, wie jene waren, welche den Nahmen unserer talentvollen Landsmänninn mit Recht auf jene Stufe der Verehrung erhoben, die nun — wir bedauern, unsere Schilderung mit einem so traurigen Worte enden zu müssen — *ihrem Andenken* zu Theil wird.

The quarterly Musical Magazine and Review. T. II. p. 175. u. f.

Eigene und fremde Bemerkungen.

Kann und soll Musik nichts anders als Ausdruck von Affecten, Leidenschaften, Gemüthsstimmungen in schöner Form seyn? Kann und soll nicht auch die blosse harmonische, rhythmische Verbindung von Tönen, selbst ohne pathetischen Ausdruck, ohne psychologische Bedeutung, ästhetischen Werth haben, ob es gleich gut seyn mag, wenn die letztere nicht ganz fehlt? Muss die Musik sich immer auf etwas Bestimmtes deuten lassen? Ist sie nicht oft eine dunkle Allegorie, ohne desshalb minder schön und anziehend zu seyn? Gefällt uns ein Gebäude bloss wegen seines Bewohners, oder weil es seine Bewohnbarkeit ausdrückt? ein Gedicht bloss, weil es belehrt? ein Gemählde bloss, weil es eine wahre Geschichte, oder ein treues Ebenbild enthält? Ergetzt nicht bey der Musik auch das regelmässige Nachfolgen, Begegnen, Entfernen, Zusammentreffen ähnlicher Melodien, die Nothwendigkeit in der Freyheit, die Einheit im Mannigfaltigen, der Bestand im Wechsel?

Haupt-Redacteur: *J. Ritter von Seyfried.* — Verleger: *S. A. Steiner und Comp.* Musikhändler in Wien.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG,
mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat.

Den 13ten November **Nro. 91.** 1819.

Ältere Bemerkungen über Händel's Musik.

Die *Anmerkungen* über *Händel's* Werke, welche dessen *Lebensbeschreibung* (von *Mattheson* herausgegeben, Hamburg 1761) angehängt sind, enthalten manche freye und treffende Bemerkungen. Nur ist die Übersetzung aus dem Englischen theils etwas steif, und entfernt sich oft von unserm jetzigen Styl, theils sind die Ideen nicht immer so klar und deutlich dargestellt, als wir es wohl jetzt unter dem Einflusse der fortgeschrittenen Kunst-Philosophie vermöchten. Ich will (da das Buch wohl selten zu haben und in wenigen Händen seyn mag) mehrere Sätze daher entlehnen, und (so weit es ohne das englische Original möglich ist) bestimmter, unserer Sprache angemessener wiederzugeben suchen, wo es aber nicht nöthig ist, die Sätze wörtlich beybehalten. Gelegentliche Anmerkungen schalte ich ein.

„Die Tonkunst beruht auf wohlgefassten Regeln und Gründen. Es gibt gewisse Verhältnisse und Analogien, die zwischen den Tönen und ihren Wirkungen durch die verschiedene Stellung und Verbindung der erstern stets und regelmässig Statt finden. Es ist kaum nöthig, auf die Ausnahmen derer Rücksicht zu nehmen, die keine Musik lieben oder auf ihre Wirkungen gar nicht achten. Der Abt *Du Bos* sagt: Es gibt so für Musik unempfindliche Menschen, deren Gehör (wenn ich mich so ausdrücken darf) so weit vom Herzen entfernt ist, dass auch die natürlichsten Melodien sie ungerührt lassen. — Die Regeln der Tonkunst aber entspringen aus der Entstehung und Beobachtung, welche uns lehren, welches Kunstgebäude oder welche Einrichtung der Töne dem Gehör am meisten gefällt. Ein deutlicher Begriff dieser Regeln macht die Tonwissenschaft, und die Geschicklichkeit, sie zweckmässig anzuwenden, die Tonkunst aus. Wenn *grosse Erfindung* (Genie) und *Geschmack* die Ausübung dieser Kunst und die Anwendung jener Wissenschaft leiten, so wirkt der Meister im Gebiethe der Musik.

Man kann solche Meister in zwey Classen theilen, je nachdem sie mehr Erfindungsgabe (Genie) oder mehr blossen Geschmack haben. Die ersten scheinen die lebhafte Fähigkeit zu besitzen, reine und bisher noch nicht wahrgenommene Verhältnisse schnell zu entdecken, und dieselben auf ungewöhnliche Art, in verschiedener Ordnung zu verbinden, und auf besondere interessante Gegenstände glücklich anzuwenden. Solche erfinderische Köpfe (Genies) werden von den gemeinen Regeln abgehen, um uns durch Nebenwege desto mehr zu gefallen. In solchen Abweichungen bewundern wir den kühnen Schwung der Phantasie. Auf Regeln sind sie nicht gegründet; sie geben aber selbst Gründe der Regeln ab.

Tonkünstler, welche mehr *Geschmack* als Genie besitzen, oder eine genaue Einsicht in die feinsten Bedingungen des Wohlgefallens haben, werden die Erfindungen Anderer schmücken, zieren und verbessern, sich dabey streng an die Regeln halten, und diese vielleicht noch bestimmter festsetzen.

Selten, vielleicht nie, trifft man grosse *Erfindung* und vollkommenen *Geschmack* beysammen, obgleich es an *Erkenntniss* oder Wissenschaft weder hier noch dort fehlen mag. (Die Ursache hievon, meint der Verf., lasse sich aus dem Gesagten abnehmen, welches doch nicht der Fall ist, und einer tiefern Untersuchung bedurft hätte.)

Die Eigenthümlichkeiten der Händel'schen Musik werden am wenigsten von den Liebhabern der blossen Zierlichkeit, Schönheit und Richtigkeit bemerkt oder geschätzt. Jeder Mangel dieser Art ist ihnen anstössig, während ihr eigener Charakter sie hindert, jene Vortrefflichkeiten einzusehen, die von höherer Würde sind, und mit denen Händel alle andere Tonkünstler übertrifft; Vortrefflichkeiten,

die sich schwerlich mit der steten Beobachtung solcher strengen Verhältnisse vertragen, von denen eigentlich die Schönheit des Gesanges abhängt. Die kühnen und starken Züge, die das Genie liebt, werden nach dem beschränkten Standpuncte solcher Kritik (die sich bloss an die Regeln des sogenannten Geschmacks hält) leicht für etwas Grobes oder für eine Ausschweifung gehalten. Solche kühne (von der gemeinen Regel abweichende) Züge verbessern zu wollen, wäre gewagt und gefährlich. Die wesentliche Originalität wird leicht dadurch vernichtet; und wenn auch etwas Schönes dabey herauskommen könnte, so wäre es doch auf Kosten der Erfindung zu theuer erkauft. Auch ist nicht sowohl von jedem kleinem Merkmahle der Schönheit, als vielmehr von jedem, auch dem geringsten Zeichen dessen, was gross und erhaben ist, überhaupt starke Rührung und Entzückung zu erwarten.

(Der Verf. schaltet nun folgende Bemerkungen eines Freundes ein.)

„Bey der hochgestiegenen Parteylichkeit theils für Händel, theils für die Italiener, will ich die beyderseitigen Verdienste auf das billigste zu würdigen suchen.

Der Geschmack in der Tonkunst bey den Deutschen und Italiänern richtet sich nach den verschiedenen Eigenschaften dieser Nationen. Die Deutschen sind von Natur streng und kriegerisch gestimmt; ihre Musik wirkt stark, ohne grosse Zierlichkeit, unter dem steten Getöse vieler und mannigfaltiger Instrumente. Die Italiener hingegen haben vermöge ihrer ungemeinen Reitzbarkeit und Lebhaftigkeit des Gefühls in ihrer Musik alle Bewegungen der Seele auszudrücken gesucht, von den zärtlichsten Regungen der Liebe an bis zu den heftigsten Ausbrüchen des Hasses und der Verzweiflung, und zwar am meisten durch die Modulationen einer einzigen Stimme.

Händel bildete sich nach dem Geschmack seiner Landsleute; allein die Grösse und Hoheit seines Geistes trieb ihn noch bis zum Erstaunen darüber hinauf. Einige der besten italienischen Meister sind durch ihren feinen Gesang in die verschiedenen Leidenschaften so eingedrungen, dass man fast sagen kann: sie haben sie alle in ihrer Gewalt.

(Die Fortsetzung folgt.)

Concerte.

Am 6. d. M. spielte Hr. *Wiele*, k. würtembergischer Kammer-Virtuos, im Hoftheater nächst der Burg zwischen den beyden Vorstellungen: *der Korb*, und: *die eifersüchtige Ehefrau*, ein Violin-Concert in A-moll von Baillot, dessen Composition, hier noch von keinem Künstler öffentlich vorgetragen, allgemein ansprach. Reine Intonation, vortreffliche Bogenführung, schöner Triller, Deutlichkeit im Vortrag, kräftiges *staccato*, so wie das ruhige, anspruchslose Spiel überhaupt, bezeichneten ganz die Virtuosität und den rühmlichen Schüler des grossen Meisters *Baillot*. Originell und überraschend war die Schluss-Passage im Rondo, die Hr. Wiele im geschwindesten Zeitmass mit bewunderungswürdiger Deutlichkeit und Sicherheit vortrug. Er wurde mit rauschendem Beyfalle belohnt, und am Schlusse gerufen. Dem Vernehmen nach wird Hr. Wiele vor seiner Abreise hier noch ein Concert geben *). Wir glauben die Kenner und Freunde der Musik, deren Wien so viele zählt, hierauf besonders aufmerksam machen zu müssen, da wir nicht zweifeln, dass dieselben das Talent, wie gewöhnlich aufmuntern, und auch volle Befriedigung finden werden.

Montags den 8. d. M. hatten wir das Vergnügen, Dlle. *Hartmayer* aus Zürch, in einem von ihr im k. k. Redouten-Saale gegebenem Concerte zum zweyten Mahle öffentlich zu hören. Sie sang zwey Arien von Rossini mit Chor aus den Opern: *Tancred* und *Cenerentola*, wie auch die Arie mit obligater Clarinette aus *Titus* von Mozart.

Ihre umfangreiche, durchaus klangvolle frische Metall-Stimme machte in diesem, der Musik günstigen Locale eine noch grössere Wirkung, und erregte neuerdings den Wunsch, sie bey der hiesigen Oper verwendet zu wissen. In den beyden ersten Stücken durchdrang sie, ohne Anstrengung zu zeigen, den nicht schwachen Chor, und das dabey, wie immer, stark beschäftigte Orchester. Die Wahl der dritten Arie war sehr glücklich, oft gehört, aber Jedem willkommen; ein Beweis, dass der Geschmack am Edlen und Einfachen noch nicht ganz vertilgt ist; zart und innig spielte Hr. *Friedlowsky* die obligate Clarinette dabey. Jugendlicher Muth und brennende Kunstliebe schienen die Künstlerinn zu be-

*) Dieses ist morgen um die Mittags-Stunde im k. k. kleinen Redouten-Saale.

seelen, und lassen uns etwas mehr als Gewöhnliches erwarten.

Eine lebhafte Ouverture vom Hrn. Capellmeister *Riotte* eröffnete das Concert. Recht artige Zwischenstücke waren die Variationen von *Keller*, gespielt von Hrn. *Sedlatzek*, wie auch das Rondo für Pianoforte und Violoncello über den beliebten Bollero, componirt von Hrn. *Worzischek*, vorgetragen von Ebendenselben und Hrn. *Merk*, Hof-Capell Violoncellisten.

Das gewählte Auditorium verliess den Saal äusserst befriedigt.

Notizen

über

Kunstanstalten, musikalische Vereine und Theater, auf einer Reise durchs nördliche Deutchland, gesammelt von Capellmeister Strauss.

(Fortsetzung.)

C. Lyra.

Leipzig.

Der als Dichter rühmlichst bekannte *D. W. Gerhard* bildete im Anfange des verflossenen Winters in Leipzig unter dem Nahmen „*Lyra*" einen aus Dillettanten und Künstlern bestehenden ästhetischen Verein. Diese Gesellschaft versammelt sich alle vierzehn Tage im Saale des Schauspielhauses, um sich durch Instrumental-Musik, Gesang und Declamation zu ergetzen. Das Publicum hat seit *Erhard's* Tode (der die Gebildeten der Stadt durch seine literarischen Assembléen erfreute) das Bedürfniss eines solchen Instituts gefühlt, daher jener Zirkel thätige Theilnahme findet. Den Vorsteher *Gerhard* unterstützen bey der Leitung desselben Hr. *Musikhändler Hoffmeister* als Secretär, Hr. *Kaufmann Benedix* als Cassier, und Hr. *Organist Pohlenz* als Musik-Director. Die Gesellschaft besteht aus *wirklichen* und *Ehren*-Mitgliedern. Die nur von den wirklichen Mitgliedern zu zahlenden Beyträge sind gering; es bezahlt nähmlich eine Familie fünf Thaler, ein einzelnes Glied drey Thaler für's Abonnement über den Winter. Jeder, irgend ein Talent für Musik oder Dichtkunst in sich fühlende Dillettant wird ermuntert, etwas zur Unterhaltung beyzutragen; das Programm der vorzutragenden Gegenstände ordnet einige Tage vorher der Vorsteher. Gediegene Geistes-Producte der deutschen Dichtkunst, besonders solche, die noch im Manuscripte sind, und später im Druck erscheinen sollen, werden hier vorgelesen — mit ihnen wechseln Meisterwerke im Gebiethe der Tonkunst ab. Die Ehrenmitglieder bestehen aus Musikern, darstellenden Künstlern und Künstlerinnen und Dichtern. (Viele derselben werden in der literarischen Welt mit Auszeichnung genannt.) Sehr gewöhnlich ist es, dass fremde Virtuosen, welche in Leipzig ein Concert zu geben wünschen, hier eingeführt durch den Vortrag eines kurzen Musikstückes die Gesellschaft erfreuen, und denselben Abend noch vom Vorsteher durch die Überreichung einer zahlreichen Subscription für ihr zu gebendes Concert überrascht werden. Nahmentlich war diess der Fall bey den Herren *Gugl*, *Czerwenka* aus Petersburg, *Belke* aus Berlin. Mich dünkt ein solcher Humanität und Geistesbildung befördernde Verein der Erwähnung, und vielleicht auch der Nachahmung werth zu seyn.

(Die Fortsetzung folgt.)

Der heutige Geschmack.

Eine wahre Anekdote.

Ein Kunstfreund, dessen Geschäfte bis spät in den Abend gedauert hatten, eilte in das Hof-Opern-Theater, um wenigstens noch den zweyten Act des Singspiels; *Mädchentreue*, zu geniessen. Am Eingange begegnete ihm ein Bekannter, ein Mitglied der eleganten Welt, ein sogenannter Gebildeter. „Sie entfernen sich doch nicht schon?" fragte Jener. „Ach!" antwortete dieser mit der Miene und dem Tone der Erschöpfung, „ich kann es nicht länger aushalten! Wenn man an Rossinische Musik gewohnt ist, kann man dergleichen unmöglich anhören." —

Wird man nun noch behaupten wollen, dass die Wahl der Darstellungen keinen Einfluss auf den öffentlichen Geschmack habe? und dass *dasselbe Publicum*, welches sich über Rossinische Compositionen extasirt, auch Mozart'sche mit Entzücken anhöre? Diese Residenz-Stadt ist an wohlhabenden, schaulustigen Einwohnern reich genug, um einen so mässig grossen Saal, wie das hiesige Opern-Theater, zwey-, auch drey- und viermahl ganz neu zu bevölkern, und nur *damit* kann man es sich erklären, wie zwey so entgegengesetzte Gattungen von Opern gleich sehr gefallen können; denn diejenigen, welche Verstand, Gefühl und Kenntnisse genug besitzen, um an classischen Werken Vergnügen zu finden, können unmöglich sich auch an Er-

zeugnissen ergetzen, die jenen drey Eigenschaften nicht entsprechen.

Welche Partey von diesen beyden aber die zahlreichere geworden, davon kann man sich leider alle Tage und aller Orten überzeugen.

Vermischte Bemerkungen.

Von der Anwendung der Musik bey Volksfesten, und ihrem sittlichen Einflusse sagt Cicero: „Auch mögen öffentliche Feste durch Gesang, Declamation und Musik auf Saiten- und Blas-Instrumenten (cantu, voce, ac fidibus et tibiis) gefeyert werden, wenn man nur die Vorschrift des Gesetzes dabey befolgt. Denn ich stimme darin dem Plato bey, dass nichts so leicht auf zarte und weiche Gemüther Einfluss gewinne, als die mannigfaltigen Töne des Gesanges, und es lässt sich kaum sagen, wie gross ihre Kraft in zweyfacher Hinsicht ist. Denn bald regt sie die Erschlafften auf, bald erschlafft sie die Aufgeregten, bald spannt sie die Gemüther ab, bald spannt sie dieselben an. Und das war eine Angelegenheit vieler Staaten in Griechenland, die alte Weise des Gesanges aufrecht zu erhalten, da ihre Sitten zugleich mit der Veränderung der Gesänge zur Weichlichkeit herabgesunken, oder, wie Manche glauben, durch die verführerische Süssigkeit derselben verderbt worden waren; oder da, nachdem die Strenge der Sitten wegen anderer Laster verfallen war, auch im Gehör und in den Gemüthern diese Veränderung Statt gefunden hatte. Daher fürchtete eben jener weiseste und einsichtsvollste Mann Griechenlands so sehr dieses Verderbniss; denn er behauptete, die musikalischen Gesetze könnten nicht ohne die Gesetze des Staates verändert werden. Ich jedoch glaube, dass dieses weder so sehr zu fürchten, noch ganz gering zu achten sey. Statt der ehemahligen Musik zu den Stücken des Nävius und Livius, in der ein angenehmer Ernst herrschte, ist eine so muthwillige aufgekommen, dass die Schauspieler die Augen und den Kopf verdrehen müssen, um dem Gange ihrer Modulation zu folgen. Streng ahndete diess einst jenes alte Griechenland, das lange voraussah, wie das allmählig eingerissene Verderben des Charakters der Bürger durch schlechte Lehren plötzlich ganze Staaten zu Grunde richtete; daher das ernste Lacedämon auf den Saiten-Instrumenten des *Timotheus* nicht mehr als sieben Saiten duldete."

C. F. M.

Concert-Anzeige.

Hr. *Adolph Wiele*, Kammer-Virtuos aus Stuttgard, wird morgen in dem k. k. kleinen Redouten-Saale um die Mittags-Stunde ein grosses Concert geben, wozu die Eintritts-Karten, das Stück zu 4 fl. W. W. in der Verlagshandlung der *S. A. Steiner et Comp.*, und morgen an der Cassa zu haben sind.

Musikalischer Anzeiger.

Neue Verlags-Musikalien.

welche bey S. A. Steiner und Comp. in Wien, erschienen und zu haben sind:

Dietrichstein, (Graf Moriz von) 6 Lieder mit Begleitung des Pianoforte, 8te Sammlung der Lieder, 2 fl. W. W.

Spohr, L. 10tes Quartett (in A.) für 2 Violinen, Viola und Violoncello, 30tes Werk, 6 fl. W. W.

——— Nonetto (in F) für Violin, Viola, Violoncello, Contrabass, Flöte, Hoboe, Clarinett, Fagott und Horn, 31tes Werk, 12 fl. W. W.

——— Zwey Quintetten (in Es. G.) für 2 Violinen, 2 Violen und Violoncello, 33tes Werk, Nr. 1 und 2, jedes 7 fl. W. W.

Hummel, J. N. la Sentinelle (die Schildwache) varié p. chant, Pianoforte, Violon et Guitarre (ou Violoncelle) conc. av. Basse ad libit. Oeuv. 71, 6 fl. W. W.

Blum, C. Favorit-Gesänge a. d. Oper: das Rosenhütchen, mit Begleitung der Guitarre, 1 fl 30 kr. W. W.

Hoffmeister, F. A. 6 Solos pour la Flûte, Oeuv. 1. des Solos. Nouv. Edition originale. 2 fl. 30 kr. W. W.

Diabelli, A. Sammlung sehr leichter gefälliger Sonatinen in den gebräuchlichsten Dur- und Moll-Tonarten, für das Pianoforte, 50stes Werk, Nr. 1 bis 9, jedes Heft einzeln 2 fl. W. W.

Haupt-Redacteur: *J. Ritter von Seyfried.* — Verleger: *S. A. Steiner und Comp.* Musikhändler in Wien.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG,
mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat.

Den 17ten November | Nro. 92. | 1819.

Ältere Bemerkungen über Händel's Musik.

(Fortsetzung.)

Betrachten wir diese beyden Arten Musik, so wie sie von Händel und von den besten Italienern ausgeübt, und zu grosser Vollkommenheit gebracht worden, so dürfen wir uns nicht wundern, dass jede ihre warmen Vertheidiger gefunden hat. Von Händels Musik muss man zugeben, dass sie, ohne noch ihre wesentlichen Verdienste zu rechnen, vor der Italienischen den Vorzug gehabt habe. Ihre Vollstimmigkeit, Stärke und Lebhaftigkeit eignet sich vortrefflich für die allgemeine Empfindungsweise der menschlichen Natur, welche kräftiger Eindrücke zu bedürfen, und nicht leicht durch das blosse Zarte erregt werden zu können scheint. Hier wird Händel's Styl nur im Allgemeinen dem Italienischen entgegengesetzt; denn ob sich gleich seine Setzart mehr, als irgend eine andere, zum grossen und erhabenen Ausdruck emporschwang, so übertraf er doch auch *bisweilen* selbst die Italiener in der Behandlung zarter und sanfter Gemüthsbewegungen und Leidenschaften — So nimmt er alle unbefangenen Gemüther ein. Denn durch seine erhabenen Züge, an denen er reich ist, wirkt er eben so mächtig auf die Verständigsten als auf die Unwissenden." —

„Die alte Musik, wie sie in Italien zu *Palestrina's* Zeiten beschaffen war, und von tüchtigen Componisten im Kirchen-Styl herrührte, erforderte eine Menge Singstimmen zur Aufführung: die Harmonien waren vollständig und variirt; der Vortrag aber geschah durch lauter Fugen und Nachahmungen in allen Stimmen. Hiezu gehörte sowohl eine grosse musikalische Wissenschaft, als auch ein eigenes Genie, und Niemand durfte sich damahls für einen Componisten ausgeben, der nicht eine tiefe Gelehrsamkeit in den Regeln der Setzkunst besass. Da Männer von grosser Fähigkeit und Kenntniss sich der Tonkunst widmeten, kamen auch Verbesserungen in Umlauf, und so erhielt die Kunst eine einzige Singstimme zum Ausdruck verschiedener Affecte und Leidenschaften zu modulieren, immer mehr Erweiterung, bis es endlich *Vinci* und *Pergolese* hierin zu der hohen Stufe brachten, die wir uns bisher nur denken konnten. Neben dieser ausgezeichneten Behandlung der menschlichen Stimme wandte man auch gleiche Kunst auf die Instrumental-Begleitung, und führte diese so geschickt, dass sie dem Gesange neue Reitze gab, ohne ihn zu unterdrücken."

(Was nun folgt, scheint, ungeachtet es schon vor so langer Zeit geschrieben worden, doch in manchen Stücken noch jetzt zu gelten.)

Ich kann nicht umhin zu bedauern, dass seit dieser Zeit die Singweisen der Italiener je länger, je mehr in Verfall gerathen sind. Und in Ansehung ihrer jetzigen Beschaffenheit ist wohl wenig Hoffnung, dass sie sich wieder in Aufnahme bringen sollten. (Diese Vermuthung ist zum Glück nicht eingetroffen.) Zweyerley wird den italienischen Componisten nachtheilig. Erstens die kurze Zeit, die ihm die Impresarj zu seinen Arbeiten lassen. Der junge Componist trauet zu sehr seinem Rufe, und übernimmt so viel, als er nur zu bestreiten glaubt. Diess nöthigt ihn, Alles und Jedes hinzuschreiben, was ihm nur einfällt, und so wird seine Oper hauptsächlich aus alten verlegenen Stellen eilig zusammengefügt, ohne neuen Schwung, weder im Ausdruck, noch in der Harmonie. — Die andere Schwierigkeit, mit welcher die italienischen Opern-Setzer zu ringen haben, besteht in dem unrechtmässigen Einfluss, den Sänger und Sängerinnen in ihre Arbeit behaupten wollen. Diesen müssen sich jene wegen den zu singenden Arien unterwerfen, um ihre Gunst und die Gunst ihres Anhanges zu erhalten."

„Höchstwahrscheinlich hat *Händel* alles das

Zärtliche, das in seinen Compositionen etwa zu treffen ist, seine Reise nach Italien zu verdanken gehabt, so wie ihm die Italiener die Einrichtung der Instrumental-Begleitung der Singstimme schuldig sind, die einigen Wenigen trefflich gelungen ist. Der Gebrauch der Waldhörner zur Begleitung der Singstimme hat erst Händel in Italien eingeführt."

— „Aber in einem Stücke ist Händel allein Meister geblieben, worin es ihm schwerlich jemahls ein Anderer gleichthun wird, nähmlich in den Instrumental-Sätzen seiner Chöre und vollstimmigen Kirchen-Musik, worin er unzählige Proben von seinem unbegränzten Genie abgelegt hat. Kurz, es herrscht in denjenigen Werken, die er durch Verbindung der Instrumente mit den Singstimmen vollendet hat, eine solche Erhabenheit, dass sie mehr aus einer unmittelbaren Eingebung als aus musikalischer Wissenschaft, geschlossen zu seyn scheinen."

Nun fährt der Verfasser der Anmerkungen selbst fort. Um Händel's Musik richtig zu beurtheilen, unterscheidet er zunächst die Instrumental- und Vocal-Musik.

Die Vortrefflichkeit der Instrumental-Musik beruht auf der Stärke und Fülle der Harmonie; die der Vocal-Musik auf der Lieblichkeit und dem gehörigen Nachdruck der Melodie. Das Erste mit Einschränkung zu verstehen; die Meinung ist nicht, dass die Vortrefflichkeit der Instrumental-Musik *überhaupt* in einer harmonischen Stärke und Fülle bestehe, sondern nur durch diese Vollstimmigkeit im Gegensatze von der Vocal-Musik unterschieden sey. *Tartini's* Concerte und die Instrumental-Sachen der ersten Art von andern Meistern beweisen, dass die *Harmonie* nicht allein hinreicht, da ihre Schönheit stets mehr in der höhern und ungemeinen Anmuth der *Melodie*, als in der Vollstimmigkeit an sich selbst gefunden wird, ob diese gleich in ihrer Art vortrefflich und unvergleichlich passend seyn kann, den Ausdruck der Haupt-Partie zu zieren, zu erhöhen und zu verstärken. Diese, in der Instrumental-Musik wesentliche, harmonische Fülle kann aber in einigen Fällen leicht der Vocal-Musik zu nahe treten, oder gar ihre Vollkommenheit zerstören. *Rousseau* hat diese Materie, in seinem Briefe von der französischen Musik, vortrefflich entwickelt.

(Die Fortsetzung folgt.)

Notizen

über

Kunstanstalten, musikalische Vereine und Theater, auf einer Reise durchs nördliche Deutschland, gesammelt von Capellmeister Strauss.

(Fortsetzung.)

Dresden.

Oft möchten wir eingreifen in die Speichen des fortrollenden Zeitrades, um schwelgen zu können in den köstlichen Genüssen, welche uns mancher glückliche Augenblick darbeuth — und bedenken nicht, dass gerade dieses Vorüberflieh'n des Momentes ein nicht minder beglückendes Gut uns gebiert, dass die Erinnerung, die zarte Tochter der Vergangenheit, gleichwie in einem Zauberspiegel uns die Freuden in einem sanfteren Lichte zurückgibt, und vor den zerstörenden Wirkungen der (wenn es möglich wäre) stillstehenden Zeit bewahrt. Der Erinnerung wohlthätigen Einfluss benützend, bemühe ich mich, dir günstiger Leser die Aufführung der Oper: *Carlo Fioras*, in Dresden treu zu schildern. Der Dichter *(Vogel)* erfüllte alle Forderungen, die man an ein gutes Sujet zu machen berechtigt ist. Die Handlung ist rein romantisch, reich an musikalischen Situationen, die Charaktere sind scharf und richtig gezeichnet, der Dialog nicht zu sehr gedehnt. Der Componist (Musik-Director *Fränzl)* entfaltete einen Reichthum von schönen, wenn auch nicht immer ganz neuen Ideen — er beurkundet eine tiefe Kenntniss der mannigfaltigen Kräfte der Sänger und Instrumente; auch gelang es ihm übereinstimmend mit dem Dichter die einzelnen Charaktere richtig zu markiren; — doch scheint es, als hätte seine glühende Phantasie die Hauptfarbe des Gemähldes zurückgedrängt, um ihren liebsten Kindern der Lieblichkeit und Zartheit ein sicheres Reich zu gründen — darüber aber ging die „*Einheit des Charakters im Ganzen*" verloren. Die darstellenden Personen bemühten sich sämmtlich, dem Dichter und Componisten Genüge zu leisten Hier berühre ich nur die Haupt-Personen dieser Oper:

Julie Zuker (Isabella), ein schönes Mädchen mit einer wunderlieblichen Stimme, berechtigt zu den erfreulichsten Erwartungen. Jeder Ton ihrer Scala ist klingend, ihr Vortrag ergreifend — denn er wird nicht sclavisch durch einseitige Manier beherrscht, sondern vom Gefühl geboren, und einem würdigen

Gesanglehrer, dem königl. Kammer-Sänger *Miksch* sorgfältig gebildet. Eine kleine Befangenheit, welche an Mlle. Zuker deutlich zu bemerken war, ist ein Beweis der Bescheidenheit, welche das Talent nur zu erheben im Stande ist.

Hr. *Bergmann* (Alfonso). So lange er die Gränzen des reinen Tenors nicht überschreitet (G), ist die Stimme klangvoll und lieblich. Der Übergang von der Brust-Stimme zum Falset aber ist noch nicht ganz verschmolzen, und die höheren Töne (a bis c) dünn; auch *sein* Vortrag ist das Erzeugniss einer guten Schule. Sein Fleiss ist unverkennbar, und wurde von dem Publicum beyfällig anerkannt.

Hr. *Meyer* (Juan de Barbastro) ein sehr gründlicher Sänger, ist im Besitze einer umfangreichen Bass-Stimme, welche aber durch die Art, wie er seinen Ton bildet, an Klang verliert. Leicht zu beseitigen wäre dieser Übelstand, wenn Hr. *Meyer* seinem Munde während des Gesanges eine etwas ovale Form zu geben sich bemühte; denn es ist bewiesen, dass, wenn der Ton durch die kleine *rund*gebildete Öffnung des Mundes herausgezwängt wird, immer durch mehrere Schwingungen fortgerollt, an Kraft und Metall verlieren muss; — die ovale Form des Mundes aber den Ton frey und klingend, so wie er der Brust des Sängers entquillt, dem Zuhörer überträgt. Das Spiel des Hrn. *Meyer* war durchdacht, und gehörig motivirt, doch drängte sich mir in der ersten Scene dritten Actes die Bemerkung auf, dass Hr. *Meyer* hier die Reue eines *nur verirrten* Gemüthes, welches sich selbst wieder zu erheben im Stande ist, ausmahlte, und nicht bedachte, dass Juan de Barbastro ein verhärteter Bösewicht von der ihn allenthalben bedrohenden Todesgefahr, und der daraus entspringenden Verzweiflung gewaltsam erschüttert, dem Strafengel das Rächerschwert zu entwinden glaubt, wenn er lügenhaft Besserung gelobt *). Ich hoffe Hrn. *Meyer* durch diese freymüthige Äusserung einen Beweis meiner Achtung zu geben; denn *nur bey dem wahren Künstler nützt ein bescheiden vorgetragener Rath*. Der immer nur Lobeserhebungen erwartende Schauspieler ist der Kunst verloren, und wird nie in die Hallen des Tempels dringen, wo Wahrheit und Kunst sich innig umarmend dem Geweihten den Kranz der Vollendung um die Schläfe winden.

Hrn. *Toussaint* (Don Manuel) glaube ich nicht beurtheilen zu dürfen, da ihn an diesem Abend eine Unpässlichkeit verhinderte, kräftig und sicher sein Talent zu entfalten. Die Chöre gingen mit seltener Präcision. Das nothwendige Verhältniss einer Stimme zu der andern war gehörig beachtet, und dadurch der Zweck erreicht, dass keine Stimme die andere bedeckte, keine zu stark hervortrat, und das Ganze als ein durch das schönste Ebenmass der Glieder beglückter, kräftiger Körper erschien. Das Arangement war zweckmässig.

Alles aber überstrahlte die Vortrefflichkeit des Orchesters. Ein Säuseln des westlichen Zephyrs ist dessen piano, — ein anschwellender Strom sein Crescendo, das Fortissimo ein Aufruhr der empörten Elemente. Nicht mehr als Kunst erscheint hier die Musik; eine der Geisterwelt angehörige Sprache, deren Accente uns den Werkeltagen der prosaischen Welt entrücken, scheint sie uns ein wundervolles Reich zu verheissen, in welchem der Ton zum Geiste wird, und die Harmonie zur heil'gen alle Körper umfassenden Liebe, in welcher allein das höchste Princip unsers Lebens schlummert. Ungerecht wäre es, den Mann nicht zu nennen, welcher die zwar schon vorhandenen aber schlummernden Kräfte dieses herrlichen Orchesters weckte, und dadurch zum zweyten Schöpfer ward. Es ist der vor drey Jahren nach Dresden als königl. Capellmeister berufene *Carl Maria v. Weber*. Mit allen Kenntnissen, welche einen Opern-Director zieren sollen, ausgerüstet, übernahm er die Leitung der deutschen Oper, welche nur durch seine Energie emporgehoben, den mannigfaltig missgünstigen Umständen zu trotzen vermochte, und ohne seine Consequenz schon ihr junges, zartes Leben hätte aushauchen müssen — denn: *es ist ja die deutsche Oper*. Ohne Rücksicht auf seine schwächliche Gesundheit, ohne Rücksicht auf sein eigenes künstlerisches Schaffen, opferte er seine Zeit, seine Kraft, ja ich möchte sagen, sein Leben (denn eben die ihm entgegenstehenden — Dämonen müssen sein Leben

*) Bey Durchlesung der Partitur der eben besprochenen Oper entdecke ich, dass die obenbemerkte Rüge Herrn Meyer nicht treffen könne, sondern lediglich dem Componisten zur Last gelegt werden muss, welcher dem Juan de Barbastro in der berührten Scene lange gehaltene Noten singen lässt, welche ein tiefbereuendes Gemüth zu sehr bezeichnen. Wollte Fränzl die Angst des heuchelnden Bösewichts ausdrücken, so musste er dem Sänger kurze Noten in abgerissenen Sätzen unterlegen. Ich nehme gern mein oben ausgesprochenes Urtheil zurück, um der Wahrheit Genüge zu leisten. Anm. d. Verf.

an der innersten Wurzel tödtlich erfassen) dem Gedeihen des von ihm begründeten Institutes. Ohne Unterschied sucht er jedes gute, grosse Erzeugniss deutscher Kunst zur Aufführung zu bringen, und es so vollkommen als möglich zu geben. Wie muss es diesen Mann kränken, Missbräuche nicht sogleich ausrotten zu können, welche eine Art Authorität erlangt haben, bloss weil sie seit Jahrzehenden eingeführt sind, und Niemand darauf verfallen ist das Läppische derselben öffentlich zur Schau zu stellen. Ein Beyspiel bekräftige das Ganze. Es ist hier gebräuchlich zwischen den Acten einer Oper, selbst wenn der Componist derselben, *Entre act's* dazu geschrieben hätte, kurze Instrumental-Sätze vom Orchester spielen zu lassen, welche theils veraltet, theils ohne alles musikalische Interesse dem Zuhörer lästig werden müssen. Ist es nicht unerträglich und Verzweiflung erregend, wenn nach dem prächtigen Finale aus Don Juan, ein recht boshaft lustig hüpfendes Allegro im $\frac{6}{8}$ Tact uns aus der Stimmung reisst, welche nothwendig den Zuhörer bis an's Ende der Oper beherrschen soll. Es kömmt mir gerade vor: *als wollte der Garderobier den Mantel des entkörperten Gouverneurs im Don Juan mit einem Hasenschwänzchen zieren, um dem Auge des Zuschauers doch auch einige Ergetzlichkeit zu verschaffen.*

Vielleicht bewährt auch hier der allgewaltige Wechsel der Zeit sein Recht, und erhört endlich die Bitte: *Erlöse uns von allem Uebel.* Amen.

Vermischte Bemerkungen.

Dem berühmten *Giuseppe Torelli* aus Verona wird gewöhnlich die Erfindung des *Concerts* zugeschrieben. Er war ein grosser Componist und trefflicher Violinist seiner Zeit, und führte gegen 1702 die *a solo* der Violine ein. Alle Stimmen seines Concertes beschränkten sich aber nur auf die Principal-Stimme, zwey begleitende Violinen, Bratsche und Violoncell. Er starb zu Bologna 1709.

Notiz.

Rossini hat auf dem Theater *San Carlo* zu *Neapel* abermahls eine neue Oper zur Aufführung gebracht, unter dem Titel: *La donna del Lago* (die Frau vom See). Das *Giornale delle due Sicilie* spricht von diesem Werke mit so glühendem Enthusiasm, dass man diesem wohl die Nähe des Vesuvs anmerkt. Wir wollen weitere Nachrichten erwarten, ehe wir ein Urtheil bekannt machen. *Rossini* ist bereits von *Neapel* abgereiset, und in *Mayland* angekommen.

Nachricht.

Den Freunden von Kirchen-Musik zeigen wir an, dass Sonntags den 21. d. M. um 11 Uhr in der Hof-Augustiner-Kirche zur Feyer des Cäcilien-Festes eine solenne Messe vom Hrn. *Ritter v. Seyfried* aufgeführt wird.

Haupt-Redacteur: *J. Ritter von Seyfried.* — Verleger: *S. A. Steiner und Comp.* Musikhändler in Wien.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG,

mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat.

Den 20ten November Nro. 93. 1819.

Ältere Bemerkungen über Händel's Musik.

(Fortsetzung.)

Hierin eben ist *Händel* bisweilen auf dem unrechten, die besten Italiener aber sind auf dem rechten Wege, ob ich gleich mir keine so hohen Begriffe von ihrer Vollkommenheit, wie Rousseau, mache. Manche Arien und Recitative hat Händel durch die Instrumental-Begleitung, das heisst, durch ihren grössern Glanz nicht nur verdunkelt, sondern wohl gar verschlungen. Seine grosse Stärke in der Instrumental-Composition mochte ihn hiezu verleiten, zum Theil auch vielleicht die Untüchtigkeit einiger Sänger. Ein verständiger Componist wird alle Mahl Sorge tragen, dass die schlechtesten Stimmen am wenigsten zu thun finden; wenn aber die Instrumente durch ihre herrschende Harmonie die Leere nicht füllen, welche die Abwesenheit oder Schwäche der Sänger verursacht, so müssen die Zuhörer erschlaffen; was allerdings viel beschwerlicher fällt, als wenn man die Regeln der Schicklichkeit übertritt, und die Instrumente mehr arbeiten lässt, als sonst der Vortrag erfordert.

Wir können auch hinzufügen, dass in so weitläuftigen Ausführungen, als Opern, ohne Zweifel verschiedene Arien in mancherley Styl und von mancherley Inhalt vorkommen müssen. Die feinsten und schönsten Sangweisen aber, wenn sie zu lange fortgesetzt oder zu oft wiederhohlet werden, ermüden das Gehör. Hier muss man wieder Zuflucht zu den Instrumenten nehmen, die, wenn sie etwas mehr arbeiten, als sie sollten, geringhaltigeren Arien Aufmerksamkeit verschaffen, welche oft nur dazu dienen, andere mehr hervorzuheben. Daher ist es kein Wunder, wenn in *Händel's* alten Opern *einige* Arien wegen der Fülle in den begleitenden Stimmen fast Concerten ähnlich sind. Aber in *vielen andern* sind diese Begleitungen so nett abgefasst und so wohl angebracht, dass die verschiedenen Instrumente des Orchesters den verschiedenen Personen in einem schönen historischen Gemählde ähnlich scheinen, welche doch alle einerley Verbindung mit und an der Haupt-Figur haben, auch in ihrer verschiedenen Stellung alle zur Beförderung des Hauptzweckes hinstreben.

Aber (fährt der Verf. fort) wie sollen wir die *groben* und *unangenehmen Beyspiele* entschuldigen, auf die wir so häufig in seinen Oratorien stossen? Denn da die Melodie zum Grund und Wesen der Vocal-Musik gehört, lässt sich für Hintansetzung derselben keine Ausrede finden. Der beste Mahler würde getadelt werden, wenn er die Aufmerksamkeit der Betrachter zu viel von der Hauptsache seines Gemähldes, so schön es übrigens seyn mag, dadurch ablenkte, dass er etwa irgend eine Neben-Figur mit dem grössten Fleisse ausarbeitete, oder gar diejenige Figur, die seine höchste Kunst verlangte, am wenigsten vollendete. Und wenn auch manche Gelegenheiten es bisweilen fordern, die Instrumente mehr zu beschäftigen, als die Singstimmen, so sollte doch der eigenthümliche Gesang an seiner *Melodie* keinen solchen Abbruch leiden, dass sich sein Sinn und Ausdruck darunter verlöre, viel weniger dass er grob, unangenehm oder schlecht ausfiele *).

*) Hier macht Mattheson die interessante Anmerkung: „Das rühret alles daher, weil Handel kein Sänger, kein Acteur war. In 5 bis 6 Jahren, da wir täglich mit einander umgegangen sind, habe ich keinen einzigen singenden Klang aus seinem Munde vernommen. Als der Graf Granville, damahls Lord Carteret, hier war, und mich *singen* und zugleich spielen hörte, sagte er: Handel spielt auch so, aber er singt nicht so. Meines Erachtens geht *Singen* und *Agiren* sehr weit bey einem dramatischen Componisten: das weiss *Hasse* sehr wohl, der beydes, me teste, löblich getrieben hat. *Keiser* sang auch überaus schön, und daher haben beyde in ihren Melodien ein Grosses voraus."

Die Wahrheit zu sagen, Händel war nicht so geschickt zu solchen Arien, deren Worte kein starkes Bestreben, keine lebhafte Leidenschaft ausdrückten. Er besass nicht die den Italienern von jeher eigene Kunst: *mit guter Art und Anmuth zu tändeln.* Seine Gedanken gingen auf Grösseres, worin es schwer zu sagen ist, *ob die Melodie oder die Harmonie dabey mehr hervorragte.* Diess kann sogar aus seinen Oratorien erwiesen werden, worin er am meisten und öftesten gefehlt hat. Zwar muss man die Beschaffenheit der Zuhörer, der Sänger und der Sprache hierbey erwägen, die ihm bisweilen sehr nachtheilig waren, auch alle mit einander je länger je schlechter wurden. Ein Freund, den Händel um sein Urtheil über seinen *Judas Maccabäus* gebethen hatte, gab ihm seinen Beyfall darüber zu erkennen. Gewiss, sagte Händel, haben Sie nur die besten Stücke ausgesucht, aber die aus der Acht gelassen, *die mir alles Geld einbringen.* Er meinte die schlechtesten Arien im ganzen Oratorium. Hingegen sind in seinen *alten* Opern unzählige Proben seines Talentes für Vocal-Musik vorhanden, wie sie schwerlich aus den Werken der grösten Meister in melodiösen Sätzen aufgewiesen werden dürften. Z. B.: *Un disprezzata affetto* und *Affanni del pensier* in *Ottone*, *Ombra cara* in *Radamisto*, *Men fedele* und *Il mio cor* in *Alessandro.* Wiewohl in zwey der obigen Arien sehr viel für die Instrumente zu thun, und auch in allen ihren Stimmen die Ausführung sehr schön angeordnet ist, so findet sich doch nichts darin, wodurch der Gesang oder die eigentliche singende Melodie eine Verdunkelung litte. Während die begleitenden Instrumente das Gehör mit ihrem Wechsel erfreuen, unterstützen sie auch die Singstimme im Ausdruck der besondern Handlung, Leidenschaft und Empfindung, welche dargestellt werden soll.

Alles erwogen, hat doch die Vocal-Musik der Instrumental-Musik nicht so viel zu verdanken, als diese jener. Eine Menge Beyspiele aus den Werken berühmter Meister beweisen diess. *Tartini* kann zu einem steten Muster dienen. Alle seine Instrumental-Melodien sind in ihrem Charakter und Styl so ganz gesangmässig, dass man fast alle die Gänge, welche die Gränzen und Kräfte der menschlichen Stimme nicht überschreiten, als zum Singen erfunden ansehen kann. Auch seine schwersten Sätze tragen davon Spuren, besonders wie er sie selbst spielte, daher die Italiener oft von ihm sagten: *non suona, canta su'l Violino.* — —

Die bequemsten Stellen zu musikalischen Nachahmungen (Mahlereyen) finden sich in Simphonien und Begleitungen. Einige Sprach-Klänge werden zwar von der Natur selbst zum Ausdruck gewisser Gemüthsbewegungen gebraucht, und auch von der Singstimme nachgeahmt; aber häufig wird diese Nachahmungsfähigkeit in der Musik vernachlässigt oder falsch gebraucht. Zu genauer Berücksichtigung einzelner Wörter im Text hat die Componisten oft von dessen Hauptsinn abgeführt. Händel selbst fiel aus nicht genugsamer Bekanntschaft mit dem Englischen in solche Irrthümer. Ein Componist darf seine Absicht nie auf einzelne Worte richten, wenn sie nicht von besonderem Nachdruck sind, und entweder eine Gemüthsbewegung oder wichtige Gedanken ausdrücken. Man muss Händel'n zugestehen, er verfährt gross und meisterhaft, wo Sprache und Poesie mit seinem Zweck zusammenstimmen. Bey dem Überfluss der englischen Sprache an einsylbigen Wörtern und Mitlautern, können diese zwar nicht immer vermieden werden; doch sollten die Verfasser musikalischer Gedichte solche Ausdrücke wählen, die am wenigsten rauh und unangenehm klingen. Mit den poetischen Gedanken muss es eben so gehalten werden, wie mit der Sprache. Je ungekünstelter und natürlicher beyde sind, desto leichter lassen sie sich durch Musik ausdrücken. Die Poesie kann für die Musik leicht zu fein ausfallen. Sind z. B. edle Vorbilder oder Gleichnisse und hoch erhabene Beschreibungen darin, wenig aber von Gemüthsbewegungen, einnehmenden Gedanken oder Leidenschaften, so wird auch der beste Componist sich wenig darin zeigen können. Wenn im Text nichts eines bedeutenden Ausdrucks fähig ist, so bleibt ihm nichts übrig, als die Zuhörer mit blossen Zierrathen eigener Erfindung zu unterhalten. Aber auch Schmuck und Anmuth sollten aus dem Inhalt des Gegenstandes fliessen, zu welchem sie gebraucht werden, so wie das Blumen- und Laubwerk aus der Beschaffenheit des Gebäudes, an dem es angebracht wird. Die geringeren Theile erhalten ihre Verhältnisse von dem Grossen und Ganzen.

(Die Fortsetzung folgt.)

Wiener-Bühnen.

Im *k. k. Hof-Theater am Kärnthner-Thore* wurde ein neues Ballet von Hrn. *Aumer* producirt unter dem Titel: *Der flatterhafte Page*, oder: *die Hoch-*

zeit des Figaro, wozu Hr. Capellmeister *Gyrowetz* eine recht niedliche Musik geschrieben hat. Mehrere Sätze aus *Mozart's* unsterblicher Oper gleiches Nahmens sind passend eingewebt, und besonders die Haupt-Idee aus dem bekannten Frauen-Duette in genannter Oper sehr glücklich durchgeführt.

Hr. *Babnigg* hat in der *Zauberflöte* den *Tamino* zum ersten Mahle, und mit Beyfall, gesungen. Bemerkenswerth ist noch ausserdem die Besetzung des ersten Genius durch Dlle. *Vio*, wodurch die Aufführung beträchtlich gewonnen hat.

Im *Theater an der Wien* wurde die Oper *Johann von Paris* mit ganz neuer Besetzung aufgeführt. Dlle. *Pfeiffer* sang als nunmehr engagirtes Mitglied die Prinzessinn von Navarra. Was sie in dieser Parthie leistet, ist bereits durch ihre Gast-Spiele im k. k. Hof-Theater bekannt. Herr *Jäger* als *Johann* sang (einige überladene Verzierungen abgerechnet) zum Entzücken. Seit *Wild* dürfte sich schwerlich ein anderer Sänger in dieser Rolle mit ihm messen. Mit seinem Spiele konnte man im Ganzen zufrieden seyn. Von den Übrigen verdienen Hr. *Sripelt* (Seneschall) und Dlle. *Johanna Hornik* (Page) einer auszeichnenden Erwähnung. Der weibliche Chor, der sonst so brav ist, distonirte einmahl gewaltig; von Seite des Orchesters aber war die Ausführung trefflich zu nennen.

Concerte.

Herr *Adolph Wiele*, königlich-würtembergischer Kammer-Musikus, gab am 14. November im k. k. kleinen Redouten-Saale eine musikalische Akademie, worin er *zwey Sätze* aus einem älteren *Rode*schen (D-moll), und einem *Adagio* aus einem neueren Concert von demselben Componisten, und zum Schlusse eine von ihm componirte *Polonaise* vortrug. Dieser Zögling Baillot's bewies eine achtungswerthe Vollkommenheit auf seinem Instrumente. Sein Strich hat mit jenem Rovellis viele Ähnlichkeit, der Ton ist schön und kräftig, der Vortrag entzückend und zwanglos, kurz er bestätigte jenes ehrenvolle Urtheil in Nr. 91 dieser Blätter vollkommen, und Referent erlaubt sich zum Beweis dessen die Worte eines unserer ersten Tonsetzer und Musiker anzuführen, der sich schon nach dem Vortrage des ersten Satzes äusserte: „Wie unendlich schön ist es, wie wohl thut es dem Ohre, wenn der Künstler auf der Violine *singt*, da wir unsere Sängerinnen nun schon geraume Zeit mit ihren Stimmen *Violin spielen* hören müssen." — Ferner spielte Hr. Carl *Schunke*, 15 Jahr alt, ein Schüler *J.N. Hummel's*, Variationen über das Thema: *nel cor più* e c. von seiner Composition auf dem Pianoforte. Spiel und Vortrag beweisen eine äusserst vollkommene Methode. Seine Fertigkeit in beyden Händen verdient volle Bewunderung, er spielt sehr sicher, deutlich, und markirt trefflich: ein herrliches Instrument von hiesigen Instrumenten-Macher, Hrn. *Conrad Graf*, liess diess in jeder Octave deutlich bemerken, die gleiche Tonfülle desselben convenirte dem jungen Künstler in seinem präcisen Vortrage recht sehr. Die Composition ist brav. Mad. *Lembert* sang mit Beyfall eine *Cavatine* von *Bonfichi*. *Beethoven's* Ouverture zu Egmont wurde vom Orchester gut gegeben.

Beyträge zu Gerbers Lexicon:

Casimir Anton Cartellieri wurde zu Danzig den 27. September 1772 geboren. Seine Ältern waren Anton und Elisabeth Cartellieri. Sein Vater, ein Italiener, war in seinen Jugendjahren Tenor-Sänger an dem fürstlichen Hofe zu Carolath in Schlesien, dann zu Johannesberg bey dem Bischofe Grafen von Schaafgotsch, später (1783) Kammer-Sänger des Herzogs von Meklenburg-Strelitz. Von dort kam er nach Berlin, und stand zuletzt als Sänger bey der Domkirche zu Königsberg. Er war ein ausgezeichneter Sänger, und trat auch in der schweizerischen Alceste mit grossem Beyfall auf. Er ward so hoch geschätzt, als der berühmte *Raff*. Seine Frau war gleichfalls Kammer-Sängerinn des Herzogs von Meklenburg.

Unser Casimir Anton erhielt wahrscheinlich seine erste musikalische Erziehung von seinem eigenen Vater, und etwas später in Berlin. Es ist nicht bekannt, wie und wann er in Dienste des Grafen von Oginsky trat; man weiss nur, dass er bey diesem grossen Freunde der Musik als Tonsetzer und Musik-Director angestellt war. Diesen begleitete er nach Wien. Hier besuchte er den ehrwürdigen Veteran Albrechtsberger, und studierte unter seiner Anleitung mit angestrengtem Fleisse den strengen Tonsatz.

Der unvergessliche Kunstfreund, Sr. Durchl. Fürst Jos. v. Lobkowitz, lernte ihn kennen, und

die ausgezeichneten Talente des jungen Mannes entgingen ihm nicht. Er nahm Cartellieri als zweyten Capellmeister in seine Dienste. Das Haus dieses Fürsten war der Sammelplatz aller Musiker. Cartellieri lernte hier alle berühmten Tonsetzer und Virtuosen kennen, und sein Geist fand ununterbrochen neue Nahrung. Da der Fürst sowohl in Wien als auf seinen Schlössern in Böhmen, Opern aufführen liess, war Cartellieri als Tonsetzer und Director in immerwährender Beschäftigung. Er schrieb sieben Opern: Die Geisterbeschwörung, Rübezahl, Angarda, Regina di Boemia, Attalinda, il Segreto, il Duello fortunato, il Giudice nella propria causa, zwey Oratorien: Giojas, Re di Giuda, und eines zur Feyer des Christ-Tages; sieben Messen, worunter eine mit doppeltem Chor; zwey Symphonien, und sehr viele einzelne Arien, Duetten und Terzetten. Im Jahre 1802 vermählte er sich mit der Tochter des berühmten fürstlich Lobkowitz'schen Violoncellisten, Anton Kraft, mit welcher er drey Söhne erzeugte. Er war von schwächlichem Körperbau, und seine Freunde waren schon lange vor seinem Tode besorgt, dass er kein hohes Alter erreichen werde, aber leider erfolgte dieser ungleich früher, als zu befürchten war. Er begleitete den Fürsten nach Böhmen, und starb zu Libshausen am 2. September 1807 in seinem 35sten Jahre. Er war ein sanfter Mann von kindlichem Gemüthe; er lebte nur für seine Familie und seine Kunst; beyde trauern über seinen vorzeitigen Tod.

Vermischte Bemerkungen.

Folgende Gedanken *Herder's* (Zerstr. Blätter III) wenden sich leicht auf musikalische Composition an. „Der Geist dichtet: der bemerkende innere Sinn schafft Bilder. Er schafft sich neue Bilder, wann die Gegenstände auch tausendmahl angeschaut und besungen wären: denn er schauet sie mit seinem Auge an, und je treuer er sich selbst bleibt, desto eigenthümlicher wird er zusammensetzen und schildern."

Was nun von Gemählden gesagt wird, gilt auch von der Behandlung musikalischer Werke, die so oft verunstaltet werden. „Auch das Übermahlen fremder Werke ist immer eine missliche Arbeit. Gesetzt, du fügtest auch dem Bilde des Andern einen schönen Zug, der Allegorie eine neue treffende Bedeutung bey; du zerstörtest aber damit die eigenthümliche Harmonie des ganzen Gemähldes; wäre wohl der hereingemahlte blendende Farbenstreif der Grazie werth, die du aber durch ihn dem ganzen Kunstwerk raubtest? Am Materiellen des Bildes liegt's eigentlich nirgends; allenthalben aber am schaffenden Geist, der das Ganze erfand, und es noch jetzo hält und belebet."

„Jedes Kunstwerk hat seinen Ton, seine fortgehaltene Melodie, in der nichts vorschreyen, nichts verstummen muss; eine wachsende oder abnehmende Empfindung stimmt diese Modulation von Anfange bis zu Ende. So ist's mit der Arbeit eines jeden Dichters, Schriftstellers und Künstlers: er haucht dem Werk seinen Genius ein, dass es *seinen* Ton tönet." *Herder.*

„Eben die kleinen Umstände, die der kalte Verstand nicht bemerkt hätte, und die der kältere Afterverstand als Überfluss wegstreichet, sind gerade die wahresten Striche des eigenthümlichen Gefühls, also auch eben dieser Wahrheit wegen von der entschiedensten Wirkung." *Herder.*

„Die *lyrische Poesie* singt, es sey nun Freude oder Leid, Hass oder Liebe, Unterricht für sich oder für andere; genug, sie modulieret eine eigene Empfindung." *Herder.*

Literarische Anzeige.

Rondeau (D-dur) pour le Pianoforte, comp. et dédié a Mad. A. Streicher née Stein par W. Plachy. Oeuvre 2. à Vienne chez J. Riedl. Preis 1 fl. 30 kr. W. W.

Ein brillantes Bravour-Stück, ohne gerade aussergewöhnliche Forderungen an den Spieler zu machen, geschmackvoll geordnet, und gut in den Fingern liegend. Das artige Thema, *alla Pollacca*, ist recht brav durchgeführt, mit freundlichen Nebengedanken verbunden, und interessant moduliert; denn, obschon die Ausweichung nach E-dur in keiner Verwandtschaft mit der Haupt-Tonart steht, so wird selbe doch genügend dadurch vorbereitet, dass der Satz früher schon eine geraume Zeit in H-dur verweilet, und somit jede anscheinende Härte gemildert ins Gehör fällt. Die Ausgabe ist deutlich und correct.

Haupt-Redacteur: *J. Ritter von Seyfried.* — Verleger: *S. A. Steiner und Comp.* Musikhändler in Wien.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG,
mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat.

Den 24ten November Nro. 94. 1819.

Ältere Bemerkungen über Händel's Musik.

(Fortsetzung.)

Um wieder zu *Händel* zurückzukehren, es ist ausgemacht, dass er in seinen *Chören* ohne Nebenbuhler bleibt. Die leichte und fliessende Melodie, die in ihnen durch und durch herrscht, ist fast eben so bewundernswürdig, als die grosse Fülle und Abwechslung darin, wobey kein Theilchen ohne Bedeutung, ja keine überflüssige oder müssige Note zu finden ist.

Seine *Kirchen-Stücke* sind (fast) durchgehends lauter Chöre, und so vortrefflich in ihrer Art, dass man sich schwerlich etwas Höheres denken kann. Seine für die Capelle des Herzogs von Chandois gesetzten *Anthems* sind am wenigsten bekannt, aber nicht minder reich an Schönheit. —

Weil seine Oratorien alle oder doch meistens aus biblischen Stellen bestehen, so sind ihre Chöre auch ganz im Kirchen-Styl, und man kann ohne Übertreibung sagen, dass die erhabenen Züge, die darin herrschen, mehr von einer Erleuchtung, als von bloss natürlichen Gaben, an sich tragen. Aus einer Menge Beyspielen, die sich anführen liessen, erinnere ich nur an folgende wenige in dem Messias; *„Denn uns ist ein Kind geboren" etc. „Macht die Thore weit" etc. „Halleluja, denn der allmächtige Gott hat das Reich eingenommen" etc.* Noch höher schwingt sich sein Geist in den drey Schluss-Chören, die mit den Worten anheben: *„Das Lamm, das erwürget ist" etc.*, deren jeder den vorigen übertrifft, bis im Entfalten des *Amen* das Ohr so mit einer harmonischen Gluth erfüllt wird, dass die Seele in eine Art himmlischer Entzückung geräth. — —

Seine Einsicht im *Recitativ* ergibt sich leicht aus seinen alten Opern oder auch aus dem erwähnten Oratorium. Z. B. mag hinreichen: *„Tröstet, tröstet mein Volk"* etc., und *Alma del gran Pompeo* aus dem *Giulio Cesare*, und aus *Tamerlan* die grosse Scene, die Bajazets Tod enthält. Ohne den Gründen des gewaltigen Ausdrucks und hinreissenden Pathos in diesen und vielen andern Stellen seines Recitativ nachzuspüren, sey nur bemerkt, dass der rechte Gebrauch und die grössre Würde dieses Styls die natürlichen Gefühle der Religion und Menschenliebe mächtig erhebe und erwärme.

Seine ausser England und zwar in der Blüthe seiner Jahre nicht für die Bühne, sondern für die Kammer geschriebenen Duetten und Terzetten sind wenig bekannt, aber vor den andern (mehr auf die grosse Menge berechneten) ausgezeichnet. Es herrscht in den Duetten mehr das Männliche, stark durchdringende; doch fehlt es auch nicht an lieblicher, anmuthiger Modulation, die der des beliebten (Agostino) *Steffani* nicht nachgibt; aber in andern ragt ein Geist, eine Majestät hervor, wie diesem unbekannt gewesen zu seyn *scheinen*.

Es lässt sich nicht läugnen, dass Händel durch den nähmlichen Schwung seines Geistes oft zu einer, für die Stimme unbequemen Melodie verleitet wurde, und den für den Gegenstand passenden Styl verabsäumend, in solche Gänge auswich, die bloss für Instrumente gehören. Aber er wusste es doch so wunderbar anzustellen, und die Modulation in einigen (durch solche Abweichungen besonders kenntlichen) Sätzen dieser Art so schön einzurichten, dass der beste Kunstrichter kaum das Herz haben wird, sein Amt zu verrichten, und während er Fehler anzeigen soll, es fast bedauern wird, sie zu verbessern. — —

Unter den Duetten und Terzetten in seinen Opern und Oratorien zeichnen sich einige durch ausnehmende Schönheit aus; z. B. das Duett im Messias: *O Tod, wo ist dein Stachel!* im Maccabäus: *From this dread Scene;* in Rodelinda: *Io t'abbraccio.*

Seine einzige in England geschriebene Serenate: *Acis und Galathea*, ist die gleichförmigste und

vollkommenste seiner Compositionen. Zu Rom schrieb er auch eine treffliche Serenate: *Tarquin und Lucretia*. —

In seiner Instrumental-Musik finden sich gleiche Merkmahle eines grossen Genies, doch auch Beyspiele gleich grosser Nachlässigkeit. Er sah oft mehr auf die Wirkung des Ganzen, als auf das künstliche Gewebe der Theile, worin doch *Geminiani* *) mit allem Recht bewundert wird.

In seinen Fugen und Ouvertnren ist er Original. Ihr Styl gehört ihm allein zu. — Ob gleich Niemand vor ihm je eine solche Anzahl Instrumente im Orchester aufgestellt hatte, so war doch jedes nothwendig und wesentlich, und erhielt im Beytrage zum Ganzen Würde und Bedeutung.

Von seinem Talent der Composition für ein einzelnes Instrument zeugen seine Werke für's Clavier. Die erstaunliche Fülle und Beschäftigung der Mittelstimmen vergrössert ihre Schwierigkeit, und es ist in ihnen mehr Arbeit, als man sonst von einem einzelnen Instrument erwartet. Man trifft in diesen und andern Theilen seiner Werke eine solche Vollstimmigkeit und Kraft, dass Händel's Harmonie sich stets mit dem alten Bilde des Herkules vergleichen lässt, an welchem lauter Muskeln und Sehnen sichtbar sind, während auch oft seine Melodie an die Medicäische Venus voll Reitz und Anmuth erinnert.

Der Verf. schliesst mit einigen allgemeinen Bemerkungen, die ungefähr folgendes, deutlicher ausgedrückt, enthalten:

„Die Angelegenheiten der Religion und Humanität können der Beyhülfe der *schönen Künste* nicht ganz entbehren. Diese läutern und erheben die Begriffe (und Empfindungen) unsers *Vergnügens*, welches, im rechten Verstande und vernünftigen Gebrauch, Zweck unsers Daseyns ist. Sie vermehren und befestigen die Begriffe unsers *Geschmacks*, der, wenn er auf festen Gründen ruhet, von allem Herrlichen und Trefflichen in der Natur und in den Werken menschlicher Einsicht und Erfindung die Ursachen entwickelt und die Wirkungen erhöhet. Sie schmücken und verschönern das *Ansehen der Natur*, schärfen und stärken die *menschlichen Fähigkeiten*, erwecken und bilden freyere Sitten, versüssen und lindern die Sorgen des Lebens, und mildern den schwersten Kummer, indem sie sich der Zahl unschuldiger Ergetzungen beygesellen." — —

Ein einziger Blick in das Verzeichniss der Werke *Händel's* lässt uns den erstaunlichen Umfang seines Genies einiger Massen ahnen: denn er ist nicht nur den ganzen Umkreis seiner Kunst durchwandert, sondern hat in allen und jeden besondern Theilen derselben unwidersprechliche Proben seiner Vortrefflichkeit abgelegt.

In jedem Falle kann eine solche Darstellung des verschiedenen und wichtigen Wachsthums, welchen die Tonkunst aus der unaufhörlichen Bemühung und den wundervollen Gaben eines *einzigen Mannes* erhalten hat, nachdenkende Leser und Kenner aufmerksam darauf machen, wie viel neue Quellen des Schönen und Erhabenen *noch* in dem Gebiethe der Harmonie verborgen liegen. Sie kann auch künftige Tonkünstler aufmuntern, sich sorgfältig in seinen Compositionen von jeder Art umzusehen, und dem Einreissen des verdorbenen Geschmacks, der zu allen Zeiten und vielleicht jetzt am meisten der Kunst den Untergang gedrohet hat, entgegen zu arbeiten.

(Der Beschluss folgt.)

*) Ein grosser Violinist und geschätzter Instrumental-Componist aus Lucca. Geb. 1680, starb 1762 zu Irland.

Madame Catalani.

Wir haben lange genug gelebt, um uns (zwar nur schwach) der Aufnahme zu erinnern, welche die *Mara* bey ihrem Erscheinen in diesem Lande gefunden. Frischer ist die Erinnerung an den Enthusiasmus, den die *Billington* erweckte, und am lebhaftesten ist uns noch der Eindruck im Gedächtnisse, den das Wunder, *Catalani*, auf uns gemacht hat. Die Wirkung, welche diese drey grossen Sängerinnen hervorbrachten, war offenbar zunehmend, während vielleicht die wesentlichen Verdienste derselben im umgekehrten Verhältnisse standen. Wir haben bereits so viel von Mad. *Catalani* in unserer Schilderung der *Mara* und *Billington* gesagt, dass unsere unmittelbaren Bemerkungen über die Erste kürzer scheinen dürften als sie seyn sollten; gleichwohl finden wir es unmöglich, Wiederhohlungen auszuweichen. Der Leser wolle uns daher die Gerechtigkeit wiederfahren lassen, sich zu erinnern, dass unsere Kritik, durch die Natur des Gegenstandes, nothwendig *vergleichend* werden musste.

In der ersten Eigenschaft, der *Intonation*, war Mad.

Catalani mangelhafter als irgend eine der vorzüglicheren Sängerinnen, die wir kannten; was um so mehr befremdet, als diese Unvollkommenheit gewöhnlich nur bey dünnen, nicht aber bey so kraftvollen Stimmen angetroffen wird, wie jene der Mad. *Catalani* ist. Ihre *fausse note* war ungefähr *Es*; wir sagen, ungefähr, weil die Veränderlichkeit der Stimmung bey den Concerten dieses Landes es unmöglich macht, einen Ton ganz genau zu bezeichnen*). Vielleicht litt ihr Ton im Allgemeinen durch die Gewalt, mit welcher sie zu singen pflegte, obschon zwischen ihrem Detoniren in der Ausführung von Tonläufen, und in jener der einfachern Stellen ihres Gesanges schwer ein Unterschied zu machen war, da sie in den *arie d'agilità* so vorzüglich, und desshalb zur immerwährenden Einschaltung der ausgearbeitetsten und schwersten Verzierungen so geneigt war, dass man fast sagen kann, sie habe gar kein *cantabile*, oder keinen einfachen Styl gehabt. Wie dem immer sey; ihre Intonation war oftmahls unrichtig, wenn gleich dem gewöhnlichen Zuhörer durch die erstaunliche Fülle ihres Tons, und durch die Schnelligkeit, mit welcher sie auf der Oberfläche blumenreicher Gesangstellen hingleitete, dieser Fehler oftmahls entging. Wir glauben, dass diese Dame sich allzu früh von der Übung in breiten Noten entfernte, was Niemand, der sich diess zu Schulden kommen liess, in späterer Zeit mehr nachhohlen kann.

Catalani war bloss für die italienische Oper, und fast für keine Gattung des Gesangs geeignet. Ihr Auffassen war bloss theatralisch**), und in dieser Beziehung war ihr Styl gross und imponirend. Es gibt wenig Beyspiele von lebhafterem, wirkungsvollerem und freyerem Ausdrucke, als man in mancher ihrer höheren Kunstleistungen gefunden; noch war sie hierauf allein beschränkt: auch ihre leichteren Rollen, wie jene der *Susanna* in Mozart's *Nozze di Figaro*, und der *Aristea* in der Oper: *Il Fanatico per la Musica*, waren vortrefflich. Das Scherzhafte, womit sie den Charakter ihrer Verzierungen zu bekleiden wusste, trug nicht wenig zu deren Wirkung bey. Sie war eine blumenreiche Sängerinn, aber diess allein; weder Würde noch Erhabenheit war in ihrem Gesange; dafür wusste sie ihren Blumen eine verständige Zeichnung zu geben, und diesen schönen Funken ihrer glänzenden Phantasie den Stämpel ihres Geistes aufzudrücken. Hievon müssen wir jedoch ihre Arien mit Variationen ausnehmen, von deren Einführung in England ihr die Ehre und Schmach gebührt. Wir bedienen uns dieser anscheinend sich widersprechenden Redensart, weil, wenn im: *O dolce concento* und *nel cor più non mi sento*, ihre Kehlfertigkeit sich auf ihrer höchsten Stufe zeigte, diess wahrlich auf möglichst schlimmem Wege geschah, indem sie jene herrlichen Muster einfacher, lieblicher Melodie in Bravour-Gesänge umstaltete, und so, während sie ihrem eigenthümlichen Talente der Leichtigkeit und Gewandtheit neues Leben gab, an ihrem Geschmacke und ihrer Beurtheilung einen Selbstmord beging. Mad. *Catalani* scheint hier die Stimme als ein Instrument betrachtet zu haben. Wohl ist sie das schönste aller musikalischen Instrumente; aber durch jene armselige Bestimmung wird es seines edelsten Attributes beraubt, welches darin besteht, dass es zugleich, als es uns durch seine *Töne* entzückt, diesen die Gefühle und Leidenschaften schildernde *Sprache* beygesellen, und so dem Ausdrucke die kräftigste Wirkung, die höchste Vollendung geben kann. Diesem Vorzuge auf jene Weise entsagen, heisst daher, die menschliche Stimme zur blossen Maschine erniedrigen, und ihr ein Ziel vorstecken, das durch ein Pianoforte oder durch eine Violine weit sicherer und vollkommener erreicht wird; gleichwohl, so seltsam es auch seyn mag, hat Mad. *Catalani* gerade durch diese Art von Singen rauschendern Beyfall von der Masse des Publicums erhalten, als durch sonst eine Kunstleistung. So wahr ist es, dass der Reitz der Neuheit und das Vergnügen der Überraschung selbst die festesten Grundsätze echter Wissenschaft und gesunden Geschmacks im Sturm überflügeln.

Das würdigste Mittel, auf ihre Zuhörer zu wir-

*) Auch möchte im vorliegenden Falle die genaue Bezeichnung der *fausse note* desshalb schwer werden, weil Mad. C. ihre Arien, je nachdem sie sich am Anfang eines Concerts bey Stimme fühlt, bald in der ursprünglichen, bald in einer tiefern Tonart singt, welch letztere sie dem begleitenden Orchester immer erst auf der Stelle angibt. Dergleichen augenblickliche Transpositionen erfordern selbst bey solchen Compositionen, wie Mad. C. gewöhnlich singt, geschickte Begleiter, bey gehaltvolleren Tonstücken wären sie beynahe unmöglich.

Anm. d. Übers.

**) Ist zu verstehen: *Italienisch*-theatralisch, welches von *dramatisch* wohl zu unterscheiden ist.

Anm. des Übers.

ken, besass Mad. *Catalani* indessen in der natürlichen Fülle, dem Reichthum und der daraus hervor gehenden Grossheit ihres Tons, dann in der Kraft und dem Nachdrucke, womit sie den unaufhaltsamen Strom ihrer Stimme ausströmte. Kein Orchester vermag diese zu decken, keine Nerven sind stark genug, ihr zu widerstehen. Der Umfang derselben war von G bis F *), und ihr Klang kann am füglichsten mit jenem einer auf den höchsten Grad der Stärke gesteigerten Harmonica verglichen werden; ihre Biegsamkeit in aller Richtung war erstaunenswürdig, und Mad. *Catalani* beherrschte sie mit unbegränzter Macht. Gleichwohl konnte sie nicht die Herzen rühren; dazu mangelte ihr Zartheit, Pathos, und jener Tact, der den Pfad zeigt, auf welchem der Sänger zur Sympathie seiner Zuhörer gelangt. In dem wissenschaftlichen Theile der Tonkunst war sie so tief unter *Mara* und *Billington*, dass die Professoren sich wunderten, wie sie so viel wagen durfte, und wie ihr so viel gelang.

Was das Mechanische der Ausführung betrifft, war sie den beyden genannten Künstlerinnen an Kehlfertigkeit, Kraft, Glanz und Mannigfaltigkeit überlegen, stand ihnen aber an Nettigkeit, Bestimmtheit, und Vollendung nach. In Erfindung von Verzierungen war sie unerschöpflich, und liebte mehr durch dieses, als durch sonst ein gediegenes Mittel sich Beyfall zu erwerben.

Fern stehende Zuhörer wollten behaupten, Mad. *Catalani* wirkte all ihre Wunder mit solcher Leichtigkeit, dass sie ihr durchaus keine Mühe kosten. Diess war aber keineswegs der Fall. Dem aufmerksamen Beobachter konnte es nicht entgehen, dass die Anstrengung gross genug war, um alle Muskeln des Kopfs, des Halses und der Brust in gewaltsame Thätigkeit zu setzen. Bey der Ausführung von Tonläufen war ihr Kinn im Zustande einer immerwährenden Bewegung, die mit der Bildung reiner Töne aus der Brust unverträglich ist; eben so sichtbar war diese Erscheinung während des Trillers, den sie nur sparsam und mit geringer Wirkung anbrachte.

Wir schliessen die Schilderung dieser drey grossen Sängerinnen mit folgender Zusammenstellung ihrer verschiedenen Eigenheiten: Der Styl der *Mara* war *der grosse Styl*, in seiner rechten Anwendung, und zeugte eben so sehr von den trefflichen Naturanlagen, wie von der vollendetsten scientifischen Kunstbildung. Mistriss *Billington* drückte den öffentlichen Geschmack um eine Stufe hinab, indem sie Verzierungen und Fertigkeit an die Stelle grösserer Elemente setzte. Mad. *Catalani* verdrängte die Würde des Gesanges durch Kraft und Gewandtheit, und führte den verworfenen Geschmack gesungener Variationen ein, die Pianoforte-Übungen gleichen, im geraden Gegensatze mit der wahren und eigentlichen Anwendung der rührendsten aller Töne stehen, und die gänzliche Vernichtung alles Sinnes und Gefühls für die vereinte Wirkung der Dicht- und Tonkunst herbeyführen.

The quarterly Musical Magazine and Review. T. II. p. 181. u. f.

*) Sie hatte also, als sie zu uns kam, bereits vier Töne an der Höhe verloren. Anm. des Uebers.

Eigene und fremde Bemerkungen.

Die erhitzte Einbildungskraft geschmackloser Künstler (sagt der geistreiche Verfasser einer Abhandlung vom gothischen Geschmacke des deutschen Druckes in den *Rheinischen Beyträgen* zur Gelehrsamkeit. 11. Heft 1779, Mannheim) verwickelt sich freywillig in tausend Schwierigkeiten, um die Ehre zu haben, dieselben zu übersteigen, und durch ein ausserordentliches Unternehmen sich einen Ruhm zu erwerben, gleich jenen Tonkünstlern, welche das Anmuthige, das Liebreiche ihrer Kunst auf die Seite setzen, und mit wahnsüchtiger Begeisterung durch regellose Ausschweifungen, welche das Ohr und das Herz ohne Empfindung lassen, sich auszuzeichnen suchen.

Notiz.

Dem Vernehmen nach gedenkt Hr. *Moscheles* in Bälde eine Kunstreise durch Deutschland, Frankreich und England anzutreten. In seinem Abschieds-Concerte, welches am 12. December im k. k. grossen Redouten-Saale um die Mittags-Stunde Statt finden wird, erwartet uns das Vergnügen, die neuesten Compositionen dieses geschätzten Virtuosen von ihm selbst vortragen zu hören.

Haupt-Redacteur: *J. Ritter von Seyfried.* — Verleger: *S. A. Steiner und Comp.* Musikhändler in Wien.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG,
mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat.

Den 27ten November   Nro. 95.   1819.

Ältere Bemerkungen über Händel's Musik.

(Beschluss.)

Unsere moderne Musik (sagt der Engländer vom damahligen Zustande derselben) enthält seit einigen Jahren kaum den Schein einer Wissenschaft oder Erfindung, ja kaum noch einige Spuren von Geschmack oder Verstand. Schlechte und gemeine Lieder sind's, die eine dünne, flüchtige Harmonie trägt, eine einförmige Leyerey der Melodie, nebst unendlicher Wiederhohlung verlegener Gänge und abgedroschener Sprünge; das kahle erbettelte Hülfsmittel der Pasticcj, das so oft aushelfen muss. Ein solcher Verfall der Kunst sollte doch für Händel's Werke einige Hochachtung erwecken. Allein die Hoffnung ist sehr gering, dass je einer aufträte, der diesem Künstler gleich, oder gar in Allem zuvorkomme, oder es durch eigenen Fleiss nur so weit bringe. Indess da so viele Wege zur Vortrefflichkeit offen stehen, und so viele Stufen zur Ehre noch unbetreten sind, sollte man hoffen, dass dieses Beyspiel eines berühmten Fremdlings unsern Landsleuten mehr zur Aufmunterung, als zur Abschreckung dienen würde, ihren Geist und Fleiss auch an den Tag zu legen.

Diesen Bemerkungen lassen sich hier schicklich die eines andern Engländers, des Dr. *Brown* (Betrachtungen über die Poesie und Musik u. s. w. herausgegeben von Eschenburg, Leipzig 1769), beyfügen.

„Die Dichtungsart des Oratoriums (S. 353 ff.) war in England unbekannt, als *Händel* dahin kam, und dieser grosse Tonkünstler war der erste, welcher dasselbe einführte, er brauchte also einen Dichter zu seinem Dienste. Da diess eine Erniedrigung war, zu der sich Männer von Genie nicht leicht verstehen wollten, so sah er sich genöthigt, Versemacher anstatt wahre Dichter zu gebrauchen. So ward diese Art von Gedichten eine Wirkung der Gunst oder der Bezahlung, da sie billig ein freywilliger Erguss des Genies hätten seyn sollen. Daher sind die meisten Gedichte, die er in Musik setzte, so beschaffen, dass sie jede andere Musik, als die seinige, würden unterdrückt und in üble Aufnahme gebracht haben. Ob sich aber gleich sein erhabenes Genie wider diese Stärke des Unsinnes aufrecht erhielt, so musste doch ein so wesentlicher Fehler auch in die Kunst des Componisten einen wesentlichen Einfluss haben. Denn wiewohl Niemand jemahls grössere Stärke im musikalischen Ausdrucke besass, so fehlte ihm doch da, wo ihm der Dichter bald wenig, bald gar nichts auszudrücken gab, selbst der Grund (die Grundlage) seiner Kunst. Er war in der Lage eines Mahlers, der durch seine Farben einer todten und unbedeutenden Zeichnung Leben ertheilen sollte*). Und wenn auch etwa ein Grad des poetischen Ausdrucks ihm Gelegenheit gab, seine Stärke zu zeigen, so war doch die Composition im Ganzen ohne Zusammenhang, matt und ohne Rührung; also konnte weder Contrast, noch eine Reihe pathetischer Arien und Chöre an-

---

*) Der *Messias* (von *Pope*) ist eine Ausnahme von dieser allgemeinen Anmerkung. Ob diess grosse musikalische Stück gleich ein Oratorium heisst, so ist es doch nicht dramatisch, sondern eigentlich eine Sammlung von Hymnen und Anthemen, die aus der heil. Schrift genommen sind. — Das Oratorium, *Samson*, ist dramatisch; aber das Gedicht hat, bey der Bemühung, es der Musik anzubequemen, so viele Veränderungen erlitten, dass man es schwerlich, als eine Arbeit von *Milton* ansehen kann. — Das L'Allegro ed il Penseroso sind zwey schöne und von Händel schön componirte Gedichte; da sie aber bloss beschreibend, und in keinem Grade pathetisch sind, so kann man sie nicht zu den obersten Classen der Poesie zählen; auch waren sie seines höchsten musikalischen Ausdrucks nicht fähig.

gebracht werden, die, bey einem wichtigen Gegenstande geschickt vereint, einander durch beständigen Fortgang heben, gleich den auf einander folgenden Scenen einer gut gespielten Tragödie. Wären Händel's Arien und Chöre auf diese zusammenhängende Art gesetzt, und wäre die Wahrscheinlichkeit der Darstellung in anderer Absicht beobachtet, so würden sie ungleich mehr Wirkung thun. Jetzt, da sie oft von einander getrennt und von dem Zusammenhange entblösst sind, den die Kunst des Dichters hätte hinein bringen sollen, verlieren sie alle ihre Stärke, welche eine Anhäufung der Leidenschaft hervorgebracht haben würde. Sie stehen nur einzeln, da hingegen in einem gut aufgeführten Gedichte die Wirkung einer jeden folgenden Arie oder eines jeden Chors durch die Stärke der vorhergehenden erhöhet worden seyn würde.

Indem wir aber dem Andenken dieses grossen Tonkünstlers alle verdiente Hochachtung weihen, und gestehen oder behaupten, dass seine Compositionen oft an die höchste Stufe des Erhabenen und des Pathos reichen; so fordert doch die kritische Gerechtigkeit einige fernere Bemerkungen hierüber zum Besten künftiger Tonsetzer. — Als eine nothwendige Folge der Trennung des Amts des Dichters von dem Amte des Tonkünstlers, und seiner zu grossen Aufmerksamkeit auf das Letzte, ist es geschehen, dass seine Musik oft nicht schicklich genug ausgeführt ist, selbst da wo die Fehler des Gedichts keinen Einfluss darauf gehabt haben. Aus dieser Trennung, wobey er bloss der eingeführten Gewohnheit seiner Zeiten folgte, entstanden natürlicher Weise nachfolgende Fehler: 1) zu viel musikalische Theilung einzelner Sylben, mit Verabsäumung des Sinnes der Arie. 2) Eine stückweise Nachahmung beyläufiger Wörter, statt des eigentlichen Ausdrucks der herrschenden Empfindungen: selbst wenn solche Wörter und Empfindungen einander entgegen sind. 3) Solo-Gesänge, die oft gar zu lang sind, ohne die Zwischenkunft des Chors, sie zu beleben und zu unterstützen. Besonders ist das Da Capo fast jedes Mahl von schlimmer Wirkung, indem es den ersten und vornehmsten Theil einer Arie durch eine unbedeutende Wiederhohlung abgeschmackt macht. 4) Chöre, die oft gar zu lang sind, ohne die Zwischenkunft von Solo's und Duetten, zur nöthigen Erhohlung des Zuhörers, der durch einen so lang anhaltenden und gewaltsamen Eindruck leicht ermüdet wird. 5) Chöre, die zuweilen, wiewohl selten, mehr die Absicht haben, die Kunst des Componisten in Fugen und Canons zu zeigen, als den Inhalt auf natürliche Art auszudrücken. 6) Der Chor (und bisweilen auch der Solo-Gesang) fällt manchmahl nicht schnell genug ein, da er gewöhnlich durch eine dazu gehörige Symphonie vorbereitet wird, welche Erwartung und Ahnung erweckt, die Überraschung aufhebt, und so Eindruck und Wirkung verringert.

Von allen diesen Mängeln kann man in den Werken des grossen Meisters Beyspiele finden; sie entstanden aber nicht sowohl von ihm selbst, als von den Zeiten, worin er lebte. Der Verf. will sie daher lieber unangeführt der Bemerkung musikalischer Kenner überlassen, als den Schein haben, nur irgend eine Achtlosigkeit gegen eine besondere Arbeit eines Mannes zu beweisen, dessen erhabenes Genie er verehrt. Und überhaupt genommen, übertreffen seine Arien, Duetten und Chöre Alles, was bisher geschrieben ist; sie werden auch daher allzeit die reichste Quelle für die Nachahmung oder Entlehnung bleiben. Und selbst einzeln genommen, können sie sich mit Recht die Achtung und Bewunderung aller Folgezeiten versprechen. C. F. M.

Über Styl und Manier im Gesange.

(Aus dem Englischen.)

Wir werden von Tönen ergriffen, und verschiedene Bewegungen und Leidenschaften werden, unabhängig von den Eindrücken der Worte, mittelst des Gehör-Sinns in uns erregt. Hr. *Burke* hat bemerkt, dass grosse, plötzliche oder bebende Töne erhabene Bewegungen hervorbringen, sanfte und süsse Töne hingegen das Schöne bewirken. (Burke über das Erhabene und Schöne.) Diese Wirkungen des Tons mit den Eindrücken der Sprache zu verbinden, und letztere durch diesen vereinten Einfluss zu erhöhen, ist der vornehmste Gegenstand der Singkunst. Wir finden in den Werken aller Tonsetzer, oft in der Melodie selbst, öfters in der Begleitung, Nachahmungen natürlicher Töne, die jedoch gewissen Gesetzen, durch welche das Ohr beherrscht zu werden scheint, untergeordnet sind, obschon diese Gesetze vielmehr durch eine lange und genaue Beobachtung jener Wirkungen gebildet wurden, welche das Gehör mit Wohlgefallen aufgenommen hat. Daher entstanden die verschiede-

nen Grade von lauten und leisen, schnellen und langsamen Bewegungen, und jene plötzlichen Ausbrüche, von welchen angenommen wird, dass sie besondere Leidenschaften, Affecte und Bewegungen andeuten, und die, in Verbindung mit den Worten, wirklich bestimmte Bilder in der Seele gestalten. „Es gibt aber in der Kunst eben sowohl wandelbare als fest stehende Grundsätze." Die erstern liegen in der Charakteristik des Nationalgeschmacks, auch dienen sie dazu, die Veränderungen zu bezeichnen, welche die Zeit und die Gemeinschaft mit anderen Ländern hervorbringen. Aus dieser Vermählung der Natur und der Kunst lassen sich das Entstehen, die Fortschritte und der gegenwärtige Stand des Gesangs erklären.

Man darf inzwischen nicht vergessen, dass diese Kunst mit der Natur schwerer zu vereinbaren sey, als die übrigen Künste. Unsere Bewunderung des Dichters oder Mahlers wird durch die *Aehnlichkeit* geleitet, welche ihre Erzeugnisse mit der Natur haben; hierüber ist, bis auf einen gewissen Grad, Jedermann Richter. Im Gesange hat die Kunst sich bereits so weit von dem ursprünglichen Ausdrucke der Leidenschaft entfernt, dass nur Weniges bleibt, was zum Gegenstande der Vergleichung dienen kann. In diesem Fache der Musik hängt sonach der Geschmack mehr von Kunstbildung ab, als in irgend einer andern Kunst, weil die Verzierungen *(Graces)* des Gesangs meistens rein künstlich sind; viele derselben, die man vorzüglich schätzt, erhalten ihren Werth bloss von der Schwierigkeit ihrer Ausführung, und von der Mühe und Übung, welche sie desshalb erfordern; ja, manche davon würde ein derselben ungewohntes Ohr als absurd verdammen: dass aber der Gesang in jenem Grade mit der Natur übereinstimme, in welchem er wirklich gut ist, scheint durch das Zeugniss erwiesen, welches der allgemeine Beyfall einer zahlreichen und gemischten Gesellschaft solchem Gesange zu ertheilen nie unterlässt. Als nächste Veranlassungen dieses meistens unfehlbaren Kriteriums erscheinen eine wohl articulirte Aussprache, und eine reine Intonation, welche die ersten Erfordernisse zur Vollkommenheit im Gesange sind, und die Jedermann zu bemerken im Stande ist.

Aus diesem geht hervor, dass das sich immer gleich bleibende Ziel des Gesangs die Erweckung mannigfaltiger Bewegungen mittelst der Vereinigung des Gedankens und des Tones sey. Diess Ziel zu erreichen, ordnet die Kunst sich in verschiedene Theile. Die natürlichste Eintheilung entsteht aus den Classen der Bewegungen, auf welche der Gesang gerichtet ist, und hieraus ergibt sich, dass das Wort *„Styl"*, welches gewöhnlich in Beziehung auf den Sänger angewendet wird, in der That allein auf die Composition anwendbar sey, und dass *„Manier"*, in seiner genauesten Bedeutung, die Mittel des Sängers zur Erreichung des Ausdrucks bezeichne. Das Wort *„Manier"* wird zwar gewöhnlich, besonders in der Schauspielkunst und in der Mahlerey, in bösem Sinne gebraucht, und derjenige *„Manierist"* genannt, welcher sich in seiner eigenthümlichen Art der Darstellung oder Nachahmung wiederhohlt. So sind wir dann bey der Annahme des Worts *„Styl"* in Gefahr, Grundsätze zu vermengen, und wählen wir das Wort *„Manier"*, so wagen wir, einen Theil der Missbilligung auf uns zu laden, welche der Sprachgebrauch mit diesem Worte verbunden hat.

(Der Beschluss folgt.)

Eigene und fremde Bemerkungen.

Über das Überdruss Erregende in der Musik, und über die Kunstgriffe der Dichter und Tonsetzer, unser Ohr zu gewinnen, äussert sich Cicero (De oratore C. 25, 44) frey und treffend. „Es ist schwer zu sagen, woher es komme, dass dasjenige, was unsere Sinne am meisten mit Vergnügen erfüllt, und gleich anfangs am innigsten reitzt, uns auch am schnellsten durch einen gewissen Ekel und Überdruss von sich zurückstösst. Um wie vieles reicher und einschmeichelnder sind die Einbiegungen im Gesange und die Übergänge der Stimme durch falsche Töne (in cantu flexiones et falsae voculae) *), als die bestimmten Töne des strengen Vortrages (certae et severae)! Und doch, wenn sie öfter vorkommen, sträubt sich nicht nur der strenge Kunstrichter, sondern selbst die grosse Menge dagegen. So gränzt in allen Dingen an die höchsten Genüsse der Ekel. Die Componisten pflegen daher in ihren Arbeiten bald Etwas zu mässigen, bald zu erhöhen, bald wieder zu schwächen, bald mit Veränderungen und Unterscheidungen auszudrücken. (Ab iis, qui fecerunt modos, summittur aliquid, deinde au-

*) Vielleicht das, was wir chromatisch und enharmonisch nennen würden. Anm. d. Übers.

getur, extenuatur, variatur, distinguitur.) Folgendes Beydes haben die Tonsetzer, welche ehedem auch zugleich Dichter waren, um des Vergnügens Willen erfunden: den *Vers* und den *Gesang*; damit sie sowohl durch den Rhythmus der Worte, als durch die Melodie der Töne, das Gehör ohne Überdruss unterhalten möchten."

C. F. M.

Vermischte Bemerkungen.

„Die Töne der sowohl lebenden als leblosen Wesen in der Natur haben eine natürliche Ursache des Gefallens und Missfallens in ihrem Verhältnisse zu den Gehör-Nerven."

„Die Töne oder Stimmen lebender Wesen sind Ausdrücke ihrer verschiedenen Gemüthszustände, und nehmen folglich aus der Sympathie eine andere Ursache des Gefallens und Missfallens her."

„Die Verbindungen und Folgen der Töne gefallen und missfallen aus eben der Ursache, aus welcher nicht alle Dinge zugleich oder nach einander gut riechen oder schmecken."

„Die künstlichen Töne der Instrumente gefallen mehr oder weniger, je nachdem sie mit den natürlichen Tönen gewisser Affecten mehr oder weniger Ähnlichkeit haben, oder wegen zufälligen Ursachen bey gewissen angenehmen oder unangenehmen Gelegenheiten gebraucht, oder auch zu gewissen angenehmen oder unangenehmen Verrichtungen bestimmt sind."

„Musiken gefallen oder missfallen aus einer natürlichen Übereinstimmung des Ganzen der Töne und der Tonart mit gewissen Gemüthszuständen; aus einer durch Übung geschärften Empfindung des Schweren und Seltenen, in der Erfindung der Folge und Verknüpfung der Töne."

(Aus *Tiedemann's* Aphorismen über die Empfindnisse.)

Haupt-Redacteur: *J. Ritter von Seyfried.* — Verleger: *S. A. Steiner und Comp.* Musikhändler in Wien.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG,
mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat.

Den 1ten December   Nro. 96.   1819.

Zustand der Musik in Prag im Jahr 1819.

(Fortsetzung.)

Aufgeregt durch die schöne Ausführung und gute Wahl der Stücke des ersten Concerts des Prager Conservatoriums, hatte ich nichts angelegneres, als mich in die nähere Kenntniss der übrigen musikalischen Zweige zu setzen; welches mir durch eine nähere Bekanntschaft mit dem würdigen Hrn. Director *Weber*, dem so ausgezeichneten Hrn. *Pixis*, und den übrigen Herren Professoren, wovon sich jeder in seinem Lehrfache Achtung und Wohlwollen erwirbt, leicht gelang. Ich fand, was ich aus der Aufführung des ersten Concerts schon vermuthete, jedes Feld so gut bestellt, dass die schönste und ergiebigste Ernte nicht fehlschlagen kann, da der Halm, erst in seiner Blüthe, dem Kenner Bewunderung abzwingt. Man wird vielleicht die zweyte musikalische Kunstausstellung des Conservatoriums, welche ich des Zusammenhanges willen berühren will, eben der Theilnahme würdigen, mit welcher man die erste beehrte. Es wurden in derselben folgende Stücke vorgetragen: 1) Symphonie von *Joseph Haydn* in Es-dur. Obschon mit den herrlichen Arbeiten dieses Meisters vollkommen bekannt, überraschte und entzückte mich diese Symphonie doch ausserordentlich; denn sie war mir ganz neu, noch nicht bekannt, und daher eine unverhoffte erfreuliche Erscheinung. Aber freylich dürfte nicht jedes Orchester sie mit dem Feuer und dem Pathos darstellen, als diese jungen Zöglinge. Es war ein wahrer Ohrenschmaus, und ihre Aufführung so präcis, als wenn der jugendliche Körper nur eine einzige Maschine wäre. Es war erfreulich zu sehen, wie alle Violinbögen, als führte sie eine einzige Hand, zugleich fielen oder stiegen; kein Instrument deckte das andere, das bey dieser oder jener Stelle hervorstechen sollte; forte und piano waren im ganzen Orchester im gleichen Moment angebracht, auch nicht die kleinste Nüance ging verloren, kurz es war eine der trefflichsten Instrumental-Declamationen, und zeugte von dem reinen Geschmack, dem echten Gefühl, und der hohen musikalischen Bildung der Lehrer, die solche Schüler herzustellen fähig sind; auch war der Beyfall so allgemein, dass nicht eine Hand ruhig blieb, und ein allgemeines Bravo laut erscholl. 2) Folgte ein Violin-Solo-Stück von Kreutzer, als erster Versuch von einem Zögling vorgetragen. Da dieser Schüler kaum die Hälfte der zur Ausbildung bestimmten Laufbahn zurückgelegt hat, so war auch nicht zu erwarten, dass bey seinem Vortrage nichts zu wünschen übrig bleiben sollte. Indess spielte der Knabe rein, mit angenehmer Bogenführung, und richtig gehaltenem Zeitmass, und sein Solo stach auf die herrliche Symphonie keineswegs so sehr ab, dass man gewünscht hätte, es wäre weggeblieben. 3) Gab man eine Arie aus *Idomeneo* von *Mozart*, die aber eingelegt ist, welche Mad. *Becker* sang. Da dieser Künstlerinn in der Wiener allgemeinen musikalischen Zeitung von 1819 S. 198 gedacht wird, so verweise ich den Leser einstweilen dahin. Die 4te Stelle nehmen Variationen von *Rode* ein, die von einem schon absolvirten Zögling auf der Violine vorgetragen wurden. Er verdient nur zu sehr, dass man seinen Nahmen nennt, denn er macht seinem vortrefflichen Lehrer *Pixis* und sich selbst Ehre. Er heisst *Johann Taborsky*. Sein Vortrag ist äusserst richtig, sein Ton ungemein schmelzend, und in Gesangstellen so lieblich, dass man eine vortreffliche Sopran-Stimme zu hören glaubt; er überwindet die Schwierigkeiten mit grosser mechanischer Fertigkeit und Leichtigkeit, und man lässt ihm nur strenge Gerechtigkeit widerfahren, wenn man behauptet, sein Spiel sey an der Gränze der Vollkommenheit. Die Violine darf sich Glück wünschen, durch ein solches Individuum ihr ausgezeichnetes Gefolge vermehrt zu wissen. Der eigentliche Charakter sei-

nes Vortrags ist Sanftheit und Empfindung. Das 5te Stück war ein Quartett für 4 Waldhörner, componirt vom Conservatoriums-Director, *Fried Dionys Weber.* Nie hat mich je eine Musik so ergriffen und überrascht, als diese mir ganz ungewöhnliche. Die ganze Composition war der höchste Wohllaut mit dem schönsten Gesange verbunden. Eine Eigenschaft, die alle Compositionen des Hrn. Director *Webers* auszeichnet; er ist nicht fähig, zwey Noten zu schreiben, die nicht sängen, und selbst seine gebundenen Sätze oder auch die kräftigste leidenschaftlichen Stellen haben diesen Stämpel. Die Wirkung von 4 Hörnern ist fremd und imposant, man kann sie mit nichts so leicht vergleichen, als mit ausserordentlich starken Menschenstimmen, die jedoch selbst dem dicken vollen Horntone nicht beykommen. Die 4 Zöglinge führten dieses Quartett mit der grössten Präcision und vielem Ausdruck aus, und es schien nur ein Hauch in allen 4 Hörnern zu seyn, daher machte auch dieses schöne und charakteristische Stück allgemeine Sensation. Da schon diese Akademie bestimmt schien, mich bis ans Ende zu überraschen, so kam zuletzt eine Ouverture, die alt und neu zugleich ist. Alt, weil sie eine von Mozart's frühern Compositionen ist, und neu, weil sie vielleicht nur selten gegeben wurde. Es ist die Ouverture aus dem Schauspiel-Director. Dass man nicht allein das Singspiel, sondern auch nur die Ouverture, so die herrlichste Wirkung macht, und den classischen Tonsetzer charakterisirt, nicht aufführt, ist eine wahre musikalische Sünde. Mit einem Worte, diese Akademie war eine der genussreichsten, der ich je beywohnte.

Das Prager Conservatorium ist nicht allein für Böhmen, sondern für ganz Deutschland von entschiedenem Nutzen. Mit allen Künsten erlag auch durch die kriegerischen Zeitläufe die Musik, die in den österreichischen Staaten schon durch Aufhebung so vieler Klöster, wo sie so zu sagen geboren, erzogen und unterstützt wurde, den Herzensstoss erlitt. Welchen Dank verdienen also die edlen Schöpfer dieser Anstalt, und welchen noch grössern die Lehrer selbst? Sie arbeiten nicht, was so gewöhnlich ist, bloss des lieben Brotes willen, fein schläfrig und gleichgültig. Den Eifer, diese Thätigkeit, Ordnung und Pünctlichkeit muss Jeder, der Gelegenheit hat, das Innere der Anstalt zu betrachten, bewundern. Die Leitung und Lehr-Methode wird durch noch einen, beym Entstehen dieser Anstalt, vom Director *Weber* systematisch entworfenen Plan betrieben, der ein geborner Böhme ist; wie denn das ganze Lehr-Personale, einige wenige Individuen ausgenommen, aus lauter Böhmen besteht, die sich auf das lebhafteste bestreben, dem Ganzen Glanz und Solidität zu geben.

Einem wahren Triumph der Tonkunst hatte ich später Gelegenheit beyzuwohnen. Er erfolgte bey einer Todtenfeyer des verstorbenen Directions-Mitglieds, Hrn. Fried. Grafen von Nostiz. Das Conservatorium vereinigt mit einer Auswahl vieler guter Musiker führte in einer Kirche unter der feyerlichen Seelen-Messe Mozart's Requiem auf. Die Aufführung unter Hrn. Webers Direction und Hrn. Pixis Anführung liess auch dem eigensinnigsten Kritiker keine Ausstellung zu, denn wahrlich es gebrach ihm, wenn er fühlender Musiker war, an Zeit dazu; man wurde vom Strome der himmlischen Harmonien fortgerissen, und in das innerste der Seele erschüttert. Ich habe mehrmahls dieses unsterbliche Werk sehr brav aufführen gehört, allein noch nie so vortrefflich und gross. Jetzt ist eine ungewöhnlich stark besetzte Musik etwas Seltenes, man hört sie gewöhnlich nur jährlich zweymahl, wenn die sämmtlichen Tonkünstler für den Witwen-Fond grosse Akademien aufführen, vor Aufhebung der Klöster aber waren sie nichts Seltenes. Wieder eine Lücke, die durch das Conservatorium, wenn es eine gewisse Periode bestanden haben wird, ausgefüllt werden muss; denn mit den Kirchen-Musiken in Prag steht es misslich, wegen Mangel an genugsamer Besetzung: ausser dem Dom, dem Strahhof und den Kreuzherren, die doch auch höchst schwach besetzt sind, gibt es keine gute Kirchen-Musik; denn in der nicht kleinen Zahl der übrigen Kirchen ist sie unter aller Kritik.

Über Styl und Manier im Gesange.

(Aus dem Englischen.)

(Beschluss.)

Sir Joshua Reynolds theilte die Arbeiten des Mahlers in das Studium des grossen und des verzierten Styls, und es besteht wohl keine Classification, die den schönen Künsten überhaupt angemessener wäre. Dichtkunst und Musik sind nicht nur beyde für dieselbe Eintheilung empfänglich, sondern es gibt vielleicht keine andere, die so einfach und natürlich wäre. In der Dichtkunst begründen Gross-

heit und Einfachheit der Ideen und des Ausdrucks den grossen Styl. Dieselbe Definition kann auf Mahlerey und Musik angewendet werden, indess die lose Anordnung und der wechselnde Fluss der Gedanken und des Ausdrucks, welche den verzierten Styl bilden, ebenfalls allen jenen Künsten gemein ist. Von dieser Analogie geleitet, können wir es denn wagen, die Benennungen *Styl* und *Manier*, ungeachtet des obigen Einwurfs, in dem Sinne zu gebrauchen, den sie erhielten.

Eine ausführliche Beschreibung dessen, worin der grosse Styl besteht, ist kaum möglich. Er fordert vom Sänger eine Vereinigung all der Fähigkeiten des Geistes und der Grazie der Ausführung, welche auf die höheren Gefühle wirken, und sie beherrschen. Die Elemente dieses Styls sind Kraft, reiner Ton, mannigfaltiger Ausdruck, correcter Geschmack und vollkommene Einfachheit, oder mit andern Worten, jene echte Empfindung und jene intellectuelle Würde, welche uns in den Stand setzt, die Erzeugnisse des Dichters und Tonsetzers in die schönsten Formen zu kleiden, und die Mittel der Natur und der Kunst auf die beste Art zu verwenden.

Die Schwierigkeit, diesen Grad der Vollkommenheit zu erklimmen, hat einen Styl erzeugt, der den grossen Styl ersetzen soll. Dieser wird der verzierte genannt. Er besteht darin, dass leichte, zierliche, blumige und überraschende Tonläufe an die Stelle der klaren, würdevollen, oder leidenschaftlichen Töne gesetzt werden, welche die Melodie der Gesänge im grossen Style bilden. So unwahrscheinlich es auch auf den ersten Blick dünken mag, überzeugt uns doch eine genauere Untersuchung, dass die schwersten Verzierungen leichter zu erlernen sind, als die reinen, strengen Elemente des grossen Styls. Gut gesungene Verzierungen verführen unsere Sinne durch die anscheinende Schwierigkeit ihrer Ausführung, durch die Neuheit, durch die wundervolle Überraschung, Dinge zu hören, die wir vielleicht nie ausführbar geglaubt: diese Wirkung steigt mit dem Range des Sängers; wir halten, was er macht, für mehr werth, als es ist, und nehmen alles auf Treue und Glauben seines persönlichen Rufs. So schweigt die Urtheilskraft, indess das Ohr mit neuen, angenehmen und unerwarteten Klängen erfüllt ist. Doch ist unsere Bewegung nur von der Überraschung erzeugt, unsere Affecte sind nicht in Anspruch genommen. Um uns zu überzeugen, dass diese Verzierungen leichter zu erwerben sind, als der grosse Styl, dürfen wir nur bedenken, dass sie durch blosse Übung und immerwährende Wiederhohlung erlangt werden, und keine, welch immer geistige Anstrengung erfordern. Der grosse Styl verhält sich daher zu dem verzierten, wie die Erzeugnisse der Vernunft und der Imagination zu den lebhaften Anstrengungen des Körpers. Dass dieses wirklich so sey, beweisst die Benennung, welche die Italiener dieser Art von Gesang gegeben haben — *aria d'agilità*.

Es folgt hieraus, dass die *Manier* eines Sängers grossen Theils von dem Style, den er gewählt hat, abhängen, und diese Wahl durch die Talente geleitet werden müsse, womit die Natur ihn ausgestattet hat; da aber blosse Ausbildung der Stimme so vieles thun kann, sollte vielleicht der Rang eines Sängers mehr nach seinen geistigen Fähigkeiten als nach jenen für die mechanische Ausführung bestimmt werden. Die Erfahrung zeigt uns, dass beynahe kein auch noch so ausgezeichneter Sänger, den Gipfel der Kunst in mehr als einem Style erreicht habe. In der That gibt es Ursachen, welche den Besitz so verschiedener Talente fast unmöglich machen. Was das eine begründet, zerstört das andere. Der Geist muss zu einem Ziele geleitet, auf diess eine beschränkt werden. Jedem Lehrlinge möchte desshalb zu empfehlen seyn, dass er seine erste Aufmerksamkeit dem grossen Style widme, Grundsätze studiere, und sich einen möglichst correcten und reinen Geschmack bilde, denn, wenn die Natur ihm jene Gaben verweigert haben sollte, welche nöthig sind, um den ersten Rang zu behaupten, wird er immer desto leichter auf eine untergeordnete Stufe, und zwar mit Vortheilen ausgerüstet, herabsteigen können, welche wenige von seinen Mitwerbern besitzen werden; wohingegen, wenn er sich gleich Anfangs allzu sehr der Übung in dem mechanischen Theile der Kunst hingibt, er sich aus Gewohnheit an diese minderen Vorzüge anschliessen, und nimmer im Stande seyn wird, seinen Geist zur Beschauung jener Vollkommenheit zu erheben, welche zu erringen, am meisten wünschenswerth ist.

Vermischte Bemerkungen.

Kann der bildende Künstler (sagt der verewigte *Garve* in seinem trefflichen Werke über Gesellschaft und Einsamkeit), welcher die bleibenden Zü

ge menschlicher Charaktere, oder die vorübergehenden menschlichen Leidenschaften glücklich durch Pinsel und Meissel ausdrückt, unwissend in der Philosophie des Lebens seyn, welche der Grund der wahren Geselligkeit und der Hauptstoff des interessanten Gesprächs ist? Lässt sich eine edle und ausdrückende Darstellung wichtiger Auftritte aus der Geschichte auf der Leinwand denken, ohne dass der Mahler sich in die Verhältnisse der Politik und des Krieges hineingedacht habe; oder eine getreue Abbildung reitzender Natur-Scenen, ohne dass sein Verstand die Gesetze der Natur kenne, und sein Herz ihre Schönheiten empfunden habe? Der grosse *Tonkünstler* beschäftigt sich mit eben diesen Gegenständen, nur auf eine andere Art. Sie selbst lässt er aus den Augen, und hält sich bloss an das dunkle Gefühl, welches sie im Gemüthe zurücklassen. In dieser unterscheidet er viel mehr als andere, und drückt dieses Mannigfaltige in einer eigenen Sprache, in melodischen Tönen aus. Nur das einzige fehlt ihrer Arbeit, dass sie nicht, mit ihrem *Geiste*, ihre *Rede* zugleich bildet; dass sie ihnen einen andern Weg als den allen Menschen gemeinen, ihre Gedanken mitzutheilen, anweiset; dass sie sogar der Entwickelung ihrer Begriffe durch *Worte*, — auf welche am meisten der Umgang hinarbeitet, und die zum gesellschaftlichen Verkehr mit andern Menschen unentbehrlich ist, Hindernisse in den Weg legt. Daher kommt es, dass der Geist und die Kenntnisse vieler Mahler bloss an den Spitzen ihrer Pinsel zu seyn scheinen; dass *musikalische Componisten*, die die zartesten Saiten des Herzens durch ihre Töne zu treffen wissen, durch ihre Rede Niemanden zu interessiren und an sich zu ziehen verstehen. So sehr also auch die Ausübung der schönen Künste den *Geist* des Menschen mit Vorstellungen bereichern, und durch Empfindungen veredeln mag; so kann doch nur die Gesellschaft und das Studieren die *Rede* desselben bilden, und jene Vorstellungen zu der Deutlichkeit allgemein mittheilbarer Kenntnisse erhöhen."

„Eine Weile können die Leyer mit vier Saiten und die siebensaitige zusammentönend den Gesang begleiten. Wenn aber die Stimme der Jungfrau, auf deinen Fittigen, o *Gluck*! sich hebend, feinere Lüfte durchtönt, dann wallen die begleitenden Töne über die vollgestimmte Leyer, wenn jene verstummen muss."

(F. L. Gr. zu Stollberg über die Fülle des Herzens.)

Nachricht.

Es ist eine Sammlung von ungefähr 400 französischen Opern sowohl die gestochenen *Partituren* als wie auch die besonders gestochenen und geschriebenen Orchester-Stimmen käuflich um einen billigen Preis zu haben. — Sie werden sowohl einzeln als wie in grösseren Parthien abgegeben.

Die Musikhändler S. A. Steiner und Comp. in Wien werden aus besonderer Gefälligkeit gegen den Eigenthümer (Hrn. Carl Zulehner in Mainz) die weiters nöthige Auskunft hierüber ertheilen. —

Haupt-Redacteur: *J. Ritter von Seyfried.* — Verleger: *S. A. Steiner und Comp.* Musikhändler in Wien.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG,
mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat.

Den 4ten December Nro. 97. 1819.

Über den musikalischen Geschmack im Ausdruck der Composition.

Von Carlo Gervasoni *)

Ein Hauptgegenstand der musikalischen Composition ist ohne Zweifel der gute Geschmack im Ausdruck derselben. Ohne diesen guten Geschmack wird jedes Musik-Stück unschmackhaft und langweilig; durch ihn aber unterscheidet sich im Allgemeinen der grosse vom mittelmässigen Componisten. Eine genaue Erklärung dessen, was ihn betrifft, kann nicht ohne Nutzen seyn. Hierauf bezog sich auch die Preisaufgabe der italienischen Societät der Künste und Wissenschaften von 1810: „den gegenwärtigen Geschmack der Musik in Italien zu bestimmen."

Heut zu Tage nennt man gewöhnlich eine geschmackvolle Musik (Musica di gusto) diejenige, welche, ausser einer eigenthümlichen Anwendung der harmonischen Regeln, eine grosse Fruchtbarkeit an Melodien, und eine gewisse Neuheit des Ausdrucks auszeichnet, so dass das Ganze der mit solcher Mannigfaltigkeit verbundenen Harmonie immer einen einnehmenden Eindruck macht, die Musik mag nun einfach oder nachahmend, Vocal- oder Instrumental-Musik, ernsthaft oder komisch, munter oder traurig, Kirchen-, Theater- oder Kammer-Musik seyn u. s. f. In zweyerley Hinsicht ist aber der musikalische Geschmack zu betrachten, nähmlich als blosser Geschmack der Zeit, und als wahrer guter Geschmack der Kunst. Der erste hängt häufig an gewissen Manieren in der harmonischen Fortschreitung und in gewissen Gängen und Verzierungen der Melodie, welche von Zeit zu Zeit in der Composition und Execution, und oft durch diejenigen aufgekommen sind, denen mehr daran lag, Genie zu zeigen, als das rechte Mass und die Regel zu beobachten. Der zweyte hat nach seiner Verbesserung (die in Italien erst nach der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts Statt hatte) nichts zum Gegenstande, als eine echte und wohlverstandene Proportion in der Entwickelung einer schönern Harmonie, und eine solche Klarheit und Wahrheit des Ausdrucks in den Melodien, nebst ihrer grössten Angemessenheit für ihre verschiedene bestimmte Absicht und Bedeutung, dass das Gehör vergnügt und das Gemüth ergetzt wird. Das Neue, was der Zeitgeschmack gewöhnlich einführt, nimmt der wahre Kunstgeschmack nur unter Einschränkungen auf, so weit die Kraft und Wahrheit des gegebenen Ausdrucks dadurch gewinnen kann. Die Musik, welche der Zeitgeschmack am meisten begünstiget, hat vielmahls nur den Werth der Neuheit, glänzt einen Augenblick, und verlischt in dem folgenden; allein die Musik des wahren Geschmacks hat eine bleibende Schönheit, ein Licht in sich selbst, das überall glänzt, und durch das sie allgemein zu aller Zeit *) und an jedem Orte gefällt und gefallen wird, zum Unterschiede von jener in Zeiten geschriebenen, in welcher die guten Regeln noch nicht genug erklärt waren, und der Geschmack sich doch nicht gebildet habe. Wenn daher damahls so viele nun jetzt unerträgliche Stücke gefielen, so dürfen wir uns dar-

*) Aus seinem sehr schätzbaren italienischen Werke: Nuova teoria di Musica etc. Parma 1812. auszugsweise übersetzt.

*) Manche thun der schönen Kunst wirklich Unrecht, wenn sie gewisse gute Musik-Stücke verachten, weil sie schon vor etlichen Jahren componirt sind. Der Punct der Vollkommenheit in jedem Werke des Genies kann nie ein Gegenstand der Mode seyn. Wäre diess wahr, so würde man auch einen solchen Punct jetzt auf diese, jetzt auf eine andere, jetzt auf verschiedene Art haben, und nie erkennen, dass die Kunst zu einer gewissen Vollkommenheit gelangt wäre. Ein Tonstück also, dass mit jener Präcision, Eleganz und Natürlichkeit gearbeitet ist, welche der gebildete Geschmack fordert, kann nie seinen wahren Werth verlieren.

über nicht wundern; der Grund war nicht ein wirkliches Verdienst solcher Musik, sondern der Mangel einer bessern zu jener Zeit. Es sind gewisse Eigenheiten der Harmonie und Melodie, welche im Allgemeinen unsern modernen Musikgeschmack bezeichnen. der sich aber noch mehr in den verschiedenen Compositions-Gattungen kenntlich macht, wovon in der Folge die Rede seyn wird. Die Harmonie des modernen Geschmacks will nicht bloss in den dem Haupt-Tone verwandten Tönen mit ordentlichen und ausserordentlichen Modulationen geführt seyn, sondern auch in einigen andern ganz fremden Tönen: ja die Anwendung ganz unerwarteter Accorde ist gerade das, was der Geschmack der modernen Harmonie verlangt.

Was die Melodie betrifft, so muss man in ihr immer eine gefällige und überraschende Neuheit finden. Sie erfordert hauptsächlich grosse Fruchtbarkeit des Genies, der Begeisterung und der Phantasie, eine weise Erfahrung in der Unterscheidung der Ideen, um die effectvollen aufzunehmen, und die unwirksamen wegzulassen, eine vertraute Bekanntschaft mit den Regeln der Harmonie, um das Ganze meisterhaft und geschmackvoll zu verbinden, und endlich eine gute Kenntniss der Instrumente und Stimmen, für die man schreibt. Ferner sind dem modernen Musikgeschmack in der Melodie gewisse ausdrucksvolle Verzierungen eigen, welche nicht bloss in den bekannten musikalischen Accenten des piano, forte, der messa di voce, der Vorschläge, Doppelschläge u. dgl. bestehen, sondern besonders gewisse dem Gefühl überlassene Arten des Vortrages betreffen, womit man bisweilen die Melodie fortgehen lässt, ohne sich strenge an den Tact zu binden, was mit a piacere bezeichnet wird. Solche Verzierungen müssen jedoch deutlich ausgeführt werden, und stets den Instrumenten und Stimmen angemessen seyn, auch nie zwecklos, sondern nur zur Erhöhung der Wirkung einer ausdrucksvollen Melodie angewandt werden.

(Die Fortsetzung folgt.)

Wiener-Bühnen.

Am 25. Nov. d. J. wurde im k. k. Hof-Opern-Theater zum Vortheile der Mad. *Waldmüller* aufgeführt: *Idomeneus*, eine tragische Oper in 3 Aufzügen. Nach dem Italienischen frey bearbeitet von *F. Treitschke*, Musik von *Mozart*.

Die Wahl dieser Oper bringt der Wählerinn Ehre; und, wenn auch manche Loge unbesetzt, und der Saal überhaupt nicht so überfüllt war, als er ohne Zweifel bey einer musikalischen Neuigkeit nach der letzten Mode gewesen wäre; so ist es doch schön, wenn der Künstler zeigt, seine Kunst sey ihm nicht bloss

„Eine tüchtige Kuh, die ihn mit Butter versorgt."

So hat auch die k. k. Hoftheater-Direction dadurch, dass sie diese Wahl gebilligt, und ein classisches Werk des ersten Ranges wieder auf das Repertorium gesetzt hat, sich gewiss alle Freunde gediegener Musik höchlich verpflichtet, wenn auch der erhabene Idomeneus in Zeiten, wo *Künste* — gleichviel mit der Kehle, mit den Händen, oder mit den Füssen — weit mehr anziehen, als die *Kunst* (die höchstens noch im Geleite des Comus erscheinen darf), eben so wenig ein Cassen-Stück werden dürfte, als Gluck's göttliche *Iphigenia auf Tauris*, Catel's *Semiramis*, Cherubini's *Medea*, und andere Opern, die nicht bloss auf dem Theater-Zettel, sondern in ihrer musikalischen Anlage und Ausführung *ernst* sind.

Das Gedicht, welches, nach ehemahliger Einrichtung, ausser den theils einfachen, theils obligaten Recitativen, fast bloss aus Arien und Chören besteht, und nur drey mehrstimmige Gesangstücke zählt, hat den Eid des mit Schiffbruch bedrohten Königs von Creta, Idomeneus, zum Inhalte, dem Neptun, wenn er ihn glücklich das Ufer erreichen liesse, den ersten Menschen, der ihm begegnen würde, zu opfern.

Die deutsche Bearbeitung dieses Gedichtes ist, so viel man vernehmen konnte, edel, kraftvoll, dem musikalischen Ausdrucke entsprechend, und steht der musterhaften Übersetzung der Medea (zu Cherubini's Musik) würdig zur Seite.

Die Musik scheint den Liebhabern des neuesten Italienischen Opern-Styls veraltet. Abgerechnet, dass dieses, nach der Zeit, in welcher sie geschrieben ward, schon an und für sich unmöglich wäre, spricht sich hierin bloss eine vorgefasste Meinung aus, die wahrscheinlich daher entsprungen ist, dass man weiss, Idomeneus sey eine der frühesten Arbeiten des unsterblichen Mozart gewesen. Allein, sie ist darum nicht nur nicht weniger gehaltvoll, als seine übrigen Werke, sondern sie nimmt vielmehr durch die Erhabenheit und das echt tragische Pathos, welche in der Anlage des Ganzen walten, so wie durch die kunstreiche Ausführung und die ganz be-

sonders geschmack- und wirkungsvolle Instrumentirung, einen vorzüglichen Platz unter seinen Arbeiten ein. Was jener irrigen Behauptung allenfalls zu einem, jedoch sehr uneigentlichen Stütz-Puncte hätte dienen können, sind hie und da gewisse Formen der Italienischen Schule, welche damahls als unverbrüchliches Gesetz aufgestellt waren, das selbst Mozart's hoch aufstrebender Genius — sey es, um dem Neuen durch die Vermählung mit dem Herkömmlichen Verzeihung zu verschaffen, oder um seinen, die damahlige Fassungskraft ohnehin übersteigenden genialen Erzeugnissen durch einige Schonung des herrschenden Geschmacks einen gewissen Grad von Popularität zu erhalten — nicht immer zu überschreiten für gut hielt. Man findet diese Absicht, wenn man das Singspiel: *Die Hochzeit des Figaro* ausnimmt, mehr oder weniger in einzelnen Theilen aller, selbst seiner letzteren Werke, und noch in der *Zauberflöte* sind die beyden Arien der Königinn der Nacht Beweise hievon; wenn anders sein bekannter Humor jene eben dazumahl begonnene Entartung des Gesangs nicht etwa damit persifliren wollte. Indessen sind bey der gegenwärtigen Vorstellung alle Gesänge, deren Form ihrem sonstigen Werthe Eintrag thun konnte, hinweggelassen, und so der mehrerwähnten Behauptung auch der kleinste Grund genommen worden. Diese Gesänge sind: Die beyden grossen Arien des *Arbaces* im zweyten und dritten Acte, welche, da sie einer Nebenrolle zugetheilt sind, eben so gewiss durch besondere persönliche Verhältnisse veranlasst wurden, als der Umstand, dass alle drey Männer-Rollen (Idomeneus, Arbaces und der Oberpriester) im Tenor geschrieben sind. Ferners: Eine mit vielen Tonläufen (jedoch weder auf *i* noch *u*) geschriebene, sehr breit ausgeführte Arie des Idomeneus im zweyten, und eine ähnliche am Schlusse des dritten Actes; endlich eine kleinere, aber ebenfalls auf Bravour berechnete Arie der Elektra im zweyten Acte.

Wie jedoch dergleichen, aus verschiedenen Rücksichten oft nothwendige, und manchmahl dem Ganzen nützende Veränderungen fast niemahls gemacht werden können, ohne, um den dadurch gestörten Zusammenhang wieder herzustellen, auch andere Musikstücke, die man ungern vermisst, mit auszuschliessen; so finden sich auch hier einige in der Original-Partitur, deren Verlust bey der Aufführung man bedauern darf. Hierunter gehören besonders: Im ersten Acte, die erste Arie der *Ilia*, worin sie den Verlust ihrer Verwandten beklagt, und die zweyte Arie des Idamant, voll des innigsten Ausdrucks, in welcher von den Versen:

Il padre adorato
Ritrovo — e lo perdo! *)

die letzten drey Worte, die sich klagend in die Moll-Tonart wenden, bey gemüthlichem Vortrag, zu Thränen bewegen müssten **). Das obligate Recitativ des Idomeneus im zweyten Acte, worin ihm Ilia's geheime Liebe zu seinem Sohne klar wird, und welches ein weit würdigeres Abtreten dieser Hauptperson, als das gegenwärtige mit den gesprochenen Worten: „Sie liebt!" gewährt hätte. Im dritten Acte: Ein sehr schönes obligates Recitativ des Idamant und der Ilia vor dem Duett dieser Beyden; ein anderes kurzes, welches dem darauffolgenden Quartette zur Einleitung dient, und in wenig Tacten das tiefste Gefühl enthält; eine Arie des Idomeneus, worin er sich flehend an den Neptun wendet, der Chor der Priester im unissono sein Flehen unterstützt, und die Instrumental-Begleitung eben so originell als wirkungsvoll ist; endlich eine Arie der Elektra, voll Kraft und Pathos. Diese letztere hat jedoch, durch die Schuld des italienischen Dichters, das gegen sich, dass sie erst nach schon eingetretener Katastrophe kömmt, folglich in dramatischer Hinsicht kein Interesse mehr erregen kann.

Ausser diesen Gesangstücken und obligaten Recitativen vermisst man aber auch noch das *Recitatio überhaupt*; denn, wenn der Wechsel von Singen und Sprechen in jedem musikalischen Schauspiele widerlich ist: so wird er es besonders in heroischen oder tragischen Opern, wo man den vor uns auftretenden Heroen gern eine Art von Zauber-Idiom zutraut, und gleichsam so oft wieder entzaubert wird, als sie in die gewöhnliche Sprache zurückfallen. „In der Oper," sagt *Rousseau* (Dictionaire de Musique, Article: *Recitatif*) „müssen die Gesänge durch die Rede ge-

*) Aus Mangel eines deutschen Textbuches können in gegenwärtiger Anzeige abermahl nur die Worte des Originals angeführt werden.

**) Statt dieser Arie ist eine andere, von einem der geschätztetsen hiesigen Meister componirte, auf Text und Situation mit Verstand und Gefühl berechnete Arie mit Chor eingelegt. Da aber jede Oper Mozart's durch die Einheit des ihr besonders eigenthümlichen, von der Haupthandlung bedingten Styls ein in sich selbst streng abgeschlossenes Ganzes bildet, dürfte das Einlegen selbst sehr verdienstvoller Gesangstücke anderer Tonsetzer immer zu vermeiden seyn.

trennt werden, diese aber durch die Musik modificirt seyn. Die Ideen müssen sich ändern, aber *die Sprache muss dieselbe bleiben.* Diese einmahl gegebene Sprache im Laufe eines Stücks wechseln, hiesse halb französisch und halb deutsch sprechen wollen. Der Übergang vom Sprechen zum Gesange, und umgekehrt, ist zu ungereimt; er beleidigt zugleich das Ohr und die Wahrscheinlichkeit." — Je reicher, je erhabener die Musik ist, desto störender ist die Einmischung der gewöhnlichen Rede. In der gegenwärtigen Oper, deren Übersetzung ohnehin durchaus metrisch ist, hätte es sich bloss darum gehandelt, die Monologe und Dialoge den vorhandenen ordinären Recitativen anzupassen, und diese durch Hinzufügen zweyer Violinen und einer Viola zu begleiteten Recitativen zu machen; wohingegen in Catel's herrlicher *Semiramis*, worin die stets in Massen gehaltene, wahrhaft tragische, grandiose Musik das Zwischensprechen eben so beleidigend macht, den in der Partitur schon enthaltenen, nach Glucks Vorbild, durchaus mit dem Quartett begleiteten Recitativen nur ein metrischer Dialog hätte unterlegt werden dürfen.

Die Aufführung der Oper *Idomeneus*, von welcher hier die Rede ist, war übrigens in jeder Rücksicht dieses Meisterstücks würdig. Unter den Solo-Gesängen erfordern eine besondere Erwähnung: Die erste Arie des *Idomeneus*, worin er das unschuldige Opfer seines Eides schon vor sich zu sehen, seine Klagen schon zu hören wähnt, und welche von dem Ersten der tragisch-dramatischen Sänger ganz so meisterhaft vorgetragen wurde, als sie componirt ist. Über alle Beschreibung erhebt sich der rührende Ausdruck, der Ton der Natur und Wahrheit, womit er in diesem Gesange sich der Herzen der Zuhörer bemächtigt, und eben so gewiss feyert er hier einen seiner schönsten Triumphe, als das obligate Recitativ des dritten Acts, in dem Momente, wo er seinen Sohn opfern soll, als classisches Vorbild dieses schweren, jetzt meistens so vernachlässigten Zweiges des dramatischen Gesangs betrachtet werden kann: Das obligate Recitativ der *Elektra* im ersten Acte, welches von der, durch ihre treffliche musikalische Declamation ausgezeichneten Künstlerinn, so wie die darauf folgende Arie, echt dramatisch gesungen ward, wozu sie, bey der sehr reichen Instrumentirung und dem zu laut erschollenen Donner, aller Fülle ihrer schönen Stimme bedurfte: Die Arie der *Ilia* im zweyten Acte, die ungemein zart entworfen ist, und nicht minder zart vorgetragen wurde. Die wenigen hinzugesetzten Verzierungen waren völlig im Charakter der Composition, bestanden nur in wenig Noten, und wurden mit Grazie ausgeführt. Dasselbe würde man von ihrer Arie im dritten Acte rühmen müssen, wären hier im Vortrage nicht, statt kleiner Verzierungen, wirkliche Abänderungen in der Cantilene gemacht worden; diess aber, so wie, statt schon vorhandenen Figuren bey der Wiederhohlung andere unterschieben, heisst sagen: „*So* hätte der Tonsetzer es schreiben sollen," oder: „*So* ist es besser und geschmackvoller." Nun lässt sich aber die Absicht, einen *Mozart* verbessern zu wollen, bey dieser jungen Sängerinn, deren Bescheidenheit bekanntlich den Werth ihres glücklichen Talents noch erhöht, durchaus nicht vermuthen, und die gegenwärtige Bemerkung soll daher auch ohne persönliche Beziehung, bloss im Allgemeinen, ausgesprochen seyn. Zuletzt muss noch das Quartett im dritten Acte angeführt werden, wobey alle vier Stimmen im schönsten Verhältnisse, jede mit der vollen Wirkung, auf welche der Meister in diesem, durch das erhabenste Pathos und die höchste Kunst des Tonsatzes überaus herrlichen Gesangstücke gerechnet hat, zusammen wirken, und worin ein Theil der Instrumental-Begleitung — ohne eine fremde Note hinzu zu setzen — mit so gutem Erfolge zu einem Männer-Chor verwendet wurde, dass *Mozart* selbst dieser Zugabe seinen Beyfall nicht versagen könnte.

Die Chöre und das Orchester befriedigten bey dieser ersten Aufführung die strengsten Forderungen. Auch von Seite der Costüms, der Decorationen und der übrigen theatralischen Atribute, worunter besonders der durch die grosse Anzahl von Chor-Sängern, Tänzern und Statisten imponirende Fest-Einzug gegen das Ende des ersten Acts, dann die Erscheinung des Neptun im dritten Acte, gehört, wurde dieses Meisterwerk würdig ausgestattet. *v. Mosel.*

Concert-Anzeige.

Die Herren Gebrüder *Anton* und *Friedrich Wranitzky* werden nächsten Mittwoch den 8. d. M. im k. k. kleinen Redouten-Saale um die Mittags Stunde Concert geben, in welchem sich beyde in eigenen Compositionen, ersterer auf der Violine, und letzterer auf dem Violoncello hören lassen wird.

Haupt-Redacteur: *I. Ritter von Seyfried.* — **Verleger:** *S. A. Steiner und Comp.* **Musikhändler in Wien.**

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG,
mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat.

Den 8ten December • Nro. 98. 1819.

Über den musikalischen Geschmack im Ausdruck der Composition.

Von Carlo Gervasoni.

(Fortsetzung.)

Wenn unsere Musik wahrhaft geschmackvoll heissen soll, muss sie in ihren gehörigen Verhältnissen ausgeführt werden, von einer guten Anzahl Personen gehört werden, dem grössern Theile, aber vorzüglich denen gefallen, welche durch besondere Bildung und lange Erfahrung geschickt sind, auf's genaueste das Gute und Schöne der Gedanken zu fassen und zu unterscheiden, und das Angenehme der Harmonie lebhaft zu empfinden. Sie muss, sage ich, diesen und der Mehrzahl gefallen; denn im Allgemeinen ist der Geschmack der Menschen sehr verschieden. Einer schätzt nur die muntere und glänzende Musik, ein anderer dagegen nur die pathetische und traurige. Manche lieben wieder eine Musik voll kunstreicher und ausschweifender Harmonie, während mehreren nur diejenige gefällt, welche sich durch die einfachste und natürlichste Melodie auszeichnet. Es gibt auch solche (und zwar in grösserer Anzahl unter den Gebildeten), welche die verschiedenen Tonstücke, sowohl muntere als feurige, künstliche oder einfache, alle in ihrer Art und nach ihrem verschiedenen Ausdrucke zu schätzen wissen; und andere endlich, die durch einen physischen Fehler ihrer Organisation, oder weil sie nie an schöne Harmonie gewöhnt worden sind, gar keinen Sinn für Musik haben. Von dieser letzten Art, die zwar an Anzahl geringer ist, als die der übrigen, findet man jedoch nicht bloss rohe, sondern selbst gebildete und gelehrte Personen. Der Fall, der dem Herrn Saverio Mattei begegnet ist, und von ihm erzählt wird, verdient hier Erwähnung: „Ich kenne," sagt er, einen sehr artigen Mann, von Geschmack in jeder Wissenschaft, und von recht feiner Urtheilskraft, der aber den unglücklichen Ort, wo er geboren war, noch nicht verlassen hatte. Als dieser nach Neapel gekommen war, trug er das grösste Verlangen, einer Oper beyzuwohnen, und begab sich ins Theater, als die Vorstellung angefangen hatte, und bey einer Arie des berühmten Manzuoli Giovannini die grösste Stille herrschte. Kaum war die Arie geendet, so hörte er klatschen, grosses Beyfallsgeschrey, und Verlangen nach Wiederhohlung dieses Gesanges, als des schönsten im ganzen Stücke. Er spottete über die allgemeine Thorheit, wandte sich zu einigen Fremden, und gestand ihnen, dass ihm diese Stimme nicht mehr Vergnügen mache, als das Knarren der Angeln eines grossen Thores, dass man zuschliesst." Ein Mensch von solcher Gemüthsart, oder der vielleicht aus Vorurtheil der Gewohnheit oder durch andere Gemüthsstimmung nur für eine einzige Art Musik eingenommen ist, kann nie ein befugter Richter über den wahren und guten Geschmack seyn. Nur diejenigen haben ein Recht zu urtheilen, welche die nothwendigen Erfordernisse besitzen, nähmlich gute Organisation, Einsicht, feines Gefühl und Unterscheidungsvermögen. Da nun von dem grössten Theile der letztern heut zu Tage einmüthig keine andere Musik für geschmackvoll angesehen wird, als die, welche die oben erwähnten melodischen und harmonischen Eigenschaften in sich vereiniget, so glaube ich, das man auf diese Weise sich leicht einen allgemeinen Begriff von unseren modernen Musikgeschmack machen kann. Nachdem wir so den Geschmack in der Tonkunst überhaupt kenntlich gemacht haben, müssen wir ihn in den verschiedenen Gattungen der Musik, nähmlich der Kammer-Theater und Kirchenmusik unterscheiden.

Die Kammer-Musik begreift verschiedene Instrumental- und Singstücke. Die ersten sind entweder für ein besonderes Instrument bestimmt, wie die Sonaten, oder für mehrere, wie die Duetten, Trio's,

Quartetten und andere concertirende Stücke: die zweyten sind Compositionen für die menschliche Stimme, welche gewöhnlich mit irgend einem Instrumente begleitet wird, heut zu Tage meistens mit dem Pianoforte oder der Guitarre. In den Sonaten und andern Stücken der Kammer-Musik verlangt der moderne Geschmack, ausser dem, was über Harmonie und Melodie gesagt worden, eine Eintheilung nach verschiedenen Graden der Bewegung (in Largo oder Adagio, welches sonst gewöhnlich zwischen ein Allegro oder ein Allegretto oder andere Stücke von lebhafterem Tempo gesetzt wurde, ist heut zu Tage dasjenige, mit welchem man fast alle Instrumental-Musik der Kammer anfangen lässt. Noch mehr unterscheidet sich diese moderne Instrumental-Musik durch besondere Auswahl gefälliger Töne und Accorde, welche zugleich für das Instrument recht passend und leicht ausführbar sind, so wie auch durch eine gewisse Vertheilung der Melodie, vorzüglich bey Stücken für mehrere Instrumente, jedes insbesondere seine hervorstechenden, eigenthümlichen Stellen und Züge haben muss.

In der Gesang-Musik der Kammer zeigt sich aller gute Geschmack in dem kräftigsten Ausdrucke der Empfindung, welchen die Poesie zu verschiedenen Arietten darbiethet, und in der lichtesten, lieblichsten und anmuthigsten Instrumental-Begleitung derselben. Diese besteht gewöhnlich aus wenig Noten, bisweilen mit zierlichen Arpeggio's, und nicht selten mit einer Reihe von einfachen Triolen.

Noch mehr als in jeder andern, hat sich der moderne Geschmack in der theatralischen Gattung gezeigt. Hier müssen wir erst die grosse Instrumental-Symphonie betrachten, welche man der Oper vorhergehen lässt; die verschiedenen concertirenden Gesangstücke; die musikalische Declamation des Recitativs, und endlich die nachahmende Musik des Ballets.

Der moderne Geschmack der grossen Instrumental-Symphonie verlangt vorzüglich die Anwendung mannigfaltiger, sehr verschiedener Instrumente. Ausser den Violinen, Bratschen, Violoncellen, Contrabässen, Hoboen, Hörnern und Pauken, die vor einiger Zeit das Orchester der grossen Symphonie bildeten, gebraucht man jetzt mit grosser Wirkung die Flöten, Trompeten, Fagotte, Posaunen und verschiedene andere Instrumente. Der neuere Geschmack verlangt auch bey ihr, dass die Haupt-Instrumente, und nahmentlich die zu blasenden, wechselsweise Antheil haben, um die Melodie in den gefälligsten Vertheilungen zu unterhalten. Ein solches Instrumental-Stück, von dem wir sprechen, sollte freylich immer eine gewisse Analogie mit der ganzen Musik der Oper haben, sollte wenigstens ihren ernsten oder komischen, muntern oder traurigen Styl zu erkennen geben; allein im Allgemeinen begnügt sich der moderne Geschmack, weit entfernt sich um eine solche Analogie zu bekümmern, schon damit, die Zuschauer, zur Aufmerksamkeit auf die Oper durch ein gewöhnlich kurzes langsames Stück, das jedoch entschiedene und hervorstechende Züge hat, vorzubereiten, und mit einem darauf folgenden ganz lebhaften und glänzenden aufzuregen.

In Hinsicht der verschiedenen Gesangstücke, wiefern sie irgend ein Instrumenten-Vorspiel erlauben, ist es dem modernen Geschmack eigen, in demselben den Haupt-Charakter des angezeigten Gesanges mit einer sprechenden Kraft durch die Wirkung der angemessensten und ausgewähltesten Instrumente auszudrücken. Die Singstimme muss sich jedes Mahl mit der grössten möglichsten Klarheit sowohl als Solo, als im Mehrstimmigen, hören lassen, und nach diesem modernen Geschmack gestattet man daher den Instrumenten nur ein leichtes oder flüchtiges Accompagnement während des Gesanges, und diesen nähmlichen Gesang verlangt man dann, besonders in den Eingängen, und in einigen kleinen Stellen, ganz nackt und ohne Begleitung. Die Soli der verschiedenen Instrumente, welche auch guten Theils unsern modernsten Geschmack bezeichnen, werden nicht eher in ähnlichen Stücken angebracht, als wenn sie besonders geeignet scheinen, den gegebenen Ausdruck zu verstärken, und gewöhnlich während des Pausirens so künstlich mit ihr verbunden, dass diese obligaten Gänge der Instrumente sie deutlich vernehmen lassen. Endlich verlangt auch dieser moderne Geschmack, dass im Verlaufe des Stückes alsdann, wenn die Leidenschaft bis zu einem gewissen Puncte gestiegen ist, dem Sänger eine gewisse Zeit lang alle Freyheit gelassen werde, seinen Gesang mit den schönsten Zierden der Kunst nach Belieben auszudehnen und auszuschmücken, wiewohl immer den gehörigen Ausdruck der gegebenen Empfindung gemäss, ohne doch an die Strenge des Tactes gebunden zu seyn.

(Die Fortsetzung folgt.)

Wiener-Bühnen.

Theater an der Wien.

Am 3. December die Reprise von *Elisabeth, Königinn von England*, heroische Oper in zwey Aufzügen; nach dem Italienischen, Musik von *Rossini*.

Es ist nachgerade für und wider den Tonsetzer von *Pesaro* so viel geschrieben worden, dass man kaum hoffen darf, etwas Neues und Bedeutendes darüber mehr zu sagen, dass Leser und Schriftsteller der ewigen Wiederhohlungen müde werden müssen. Einige Bemerkungen über die jetzige musikalische Krise kann sich Ref. doch nicht versagen, und manches über ihre Entstehung und muthmasslichen Ausgang anzudeuten, dürfte nicht ganz unnütz seyn. Vorliebe für das Ausländische mehr noch als dessen Nachahmung oder Nachäffung ist ein Grundzug des deutschen Charakters. So blühte schon vor hundert Jahren Welsche Tonkunst in Germanien, so wies Friedrich der Grosse, die einheimische verschmähend, sein Volk auf fremde Literatur an, so erlangte *Gluck* nur darum im Vaterlande Achtung, weil er sie in Frankreich erkämpft, so wurden fremde Musikwerke, besonders Opern, in neuerer Zeit fast stets den in der Heimath zu Tage geförderten vorgezogen. Der Grund hievon liegt wohl darin, dass deutsche Kunst bescheiden und gründlich hervortretend, ihrer eigenen Schöpfungen froh, des Beyfalles leichter entbehrt, und selbst genügend, zur Intrigue sich nie herabwürdigt. Die neueste Zeit ist besonders der vaterländischen Muse nicht hold. Rechnet man hinzu, dass eine unglückliche, missverstandene Nachahmung des französischen declamatorischen Tonsatzes, der nach Wortschilderungen hascht und durch einen vielfach unrhythmischen, gezwungenen, lärmenden Klingklang die natürlich schöne Melodie verdrängt, das Publicum am Ende ermüden musste, so wird man die jetzige Geschmackswendung, welche das grosse musikalische Publicum, der *gemeine* Zuhörer genommen, leicht begreifen und einsehen, warum die oft bezaubernden, gemüthlichen Melodien des genialischen *Rossini* trotz ewigen Wiederhohlungen, die jeder, selbst der ungebildete, und zwar mit Freude erräth, trotz ihrer meistens nicht passenden Stellung, jene Wirkung hervorbringen, deren Zeugen wir fast täglich sind, wie dieser verweichlichende Gesang selbst bis in das Herz von Deutschland dringen konnte. Die Wunde, die dadurch wahrer Kunst geschlagen wird, ist für jetzt durchaus unheilbar. Wie und wo sollte deutsche Kraft sich jetzt erheben, um diesem süssen, mitunter faden Strome Einhalt zu thun? was bleibt, als, nach *Goethe*, von holder Lebenskraft erfüllt, in stiller Gegenwart die Zukunft zu erhoffen? Alle musikalischen Potenzen, alles was gehörig verwendet, in der Tonkunst auf Herz und Gemüth wirkt, liegt entweiht da, denn *Rossini* hat es missbraucht; die hehre Posaune begleitet eine Roulade, der muthige Ton der Trompete erschallt in einer trillerreichen Cavatine und das Publicum beklatscht die drastische Wirkung der grossen Trommel. Die jetzt schon überreitzten Zuhörer werden noch satter und wohin soll es am Ende gelangen? durch eine Umwälzung zur Einfachheit oder durch Übersättigung zu einer völligen Verachtung von Polyhymniens Spielen, deren Tempel, wohl auch aus Mangel an tüchtigen Priestern, täglich leerer wird, wenn Decorateur und Maschinist, Ballete und Pferde nicht die Schaulust reitzen. Es heisst harren, die Fluth steht stille. Wir kehren zur *Elisabeth* zurück. Diese auf eine schlechte Fabel gegründete Oper, in welcher der Tonsetzer sich selbst ins Unendliche wiederhohlend, auch hie und da andere Componisten bestiehlt, und überhaupt seinen Reichthum an effectvollen Melodien nicht, wie sonst, entfaltet, sahen wir schon mit anderer Besetzung auf diesem Theater im September vorigen Jahres. Sie gefiel damahls nicht, woran wohl die Königinn am meisten Schuld tragen mag. Diese Rolle war nun in den Händen der Dlle. *Pfeiffer*, welche als engagirtes Mitglied mehr durch ihre volle sonore Stimme, deren Töne zum Herzen dringen, als durch erworbene Kunstfertigkeit sich lauten Beyfall nach jedem Gesangstücke und die Ehre des Hervorrufens erwarb. Von ihrem Spiele schweigen wir, wie billig, da das Interesse der Handlung null ist. Leicester (Hr. *Schütz*) hat im Stücke und auf der Bühne einen harten Stand. Der Parth ist für ihn zu hoch und zu anstrengend und diese Schwierigkeiten lähmen selbst sein gewandtes Spiel. Aus Mangel des letztern und andern Ursachen konnte Hr. *Jäger* (Norfolk) beym Publicum um so weniger die gewohnte und in dieser Oper schon erhaltene Theilnahme erregen, als die Zuhörer ihre ganze Aufmerksamkeit von ihm ab- und der Königinn zugewendet hatten. Mathilde (Dlle. *Kainz*) wurde nach ihrer Arie trotz den Schlangen hervorgerufen. Sie schien im Einstudieren übereilt worden zu seyn, was überhaupt in der ganzen Production be-

merkbar war. Mlle. *Hornik* und Hr. *Schwarzböck* gaben ihre untergeordneten Rollen fleissig. Die Chöre schwankten zuweilen etwas, doch weniger als einige Solo-Parthien in den Ensemble-Stücken. Des Umstandes, dass *Elisabeth* und der *Barbier von Sevilla* zusammen nur Eine Ouverture haben, einmahl mit, einmahl ohne grosse Tommel erwähnten wir nicht, dürfte man diese Unterlassung nicht als einen Beweis ansehen, dass wir den Anfang versäumt; eine solche Identität im Eingange und auch später muss bey *Rossini* nicht befremden; er scherzt als echter Humorist mit dem Publicum und das Publicum verdient es.

Musik bey den Aschantiern *).

Obgleich die wilde Musik dieser Völkerschaft sich nicht nach den gewöhnlichen Regeln der Harmonie beurtheilen lässt, so sind ihre Weisen doch sanft, und nichts weniger als ohne Leben. Ihre Instrumente geben, jedes einzeln genommen, zwar keine besonders melodischen Töne, aber mehrere zusammen thun bisweilen eine erstaunliche Wirkung. Ihre *Flöten* sind aus einem langen, hohlen, an nicht mehr denn drey Stellen durchlöcherten Schilfrohr verfertigt, die Töne sind insgesammt tief, wenn es aber von mehreren Musikern auf einmahl gespielt wird, so wissen sie die Töne auf eine angenehme Weise zu graduiren, so dass man öfters Terzen, zur Seltenheit Quinten unterscheidet. Die Neger dieses Landes behaupten mittelst ihrer Flöten ein förmliches Gespräch mit einander führen zu können. Jemand, der sich zu *Acra* aufhielt, versicherte die Gesandtschaft, selbst eine solche Unterhaltung angehört, und Aufschluss darüber erhalten zu haben.

Ein anderes Instrument, auf welches die *Aschantier* ihre musikalischen Talente vorzüglich entwickeln, und das sie mit vieler Geschicktheit spielen, ist der *Sanko*. Der Bauch dieses Instrumentes hat keinen grossen Umfang, und besteht aus einem ausgehöhlten Stück Holz, das mit einer Antilopen- oder Alligators-Haut bezogen ist, und von dessen einem Ende sich ein Steg erhebt. Von diesem Stege gehen 8 Saiten nach einem langen Griffe, der mit vielen Einschnitten versehen ist, in welche die Saiten, je nachdem man einen höhern oder tiefern Ton haben will, bald mehr, bald weniger eingesenkt werden. Zuweilen sind die Saiten nach diatonischer Ordnung gestimmt, was aber die beschränkte Einsicht der *Aschantier* nicht zu benützen weiss, denn die meisten Accorde sind eine Wirkung des blossen Ungefährs. — Mehr als einmahl suchte ein Mitglied der Gesandtschaft diese Leute zu überzeugen, dass sie in ihren Spielen der nähmlichen Weisen von einem Tage zum andern variren, sie antworteten aber immer: *Sie berühren die nähmliche Saite, folglich müsse der nähmliche Ton zum Vorschein kommen.* Die Saiten sind von Schossen des in den Wäldern sehr häufig wachsenden Baumes *Enta* verfertiget. Auf diesem Instrumente werden keine andern als sehr lebhafte Weisen gespielt, und selbst der geschickteste Spieler ist nicht dahin zu bringen, dass er das Tempo etwas langsamer lasse: die Fertigkeit aber, mit der sie auch bey der geschwindesten Melodie im Tacte zu bleiben wissen, muss um so mehr in Erstaunen setzen, weil die Stücke alle mit Zierrathen verschnörkelt sind. Die Art, wie sie mit dem Finger der Schwingung der Saiten Einhalt thun, ist für das Ohr von angenehmer Wirkung. — Von allen musikalischen Instrumenten bringt das *Horn* die stärksten Töne hervor. Es ist in der Regel sehr gross, und aus Elephanten-*Fangzähnen* verfertigt. Da es auf gleiche Art eingetheilt ist, wie die Flöte, so macht es einen kriegerischen und imposanten Effect. Jeder Häuptling hat für seine Chefs eine ihm eigenthümliche, allen seinen Soldaten kennbare Melodie, an deren Tönen man sogar Worte anknüpft, welche die Töne des Instruments bis auf einen gewissen Grad zu bezeichnen scheinen. Wenn eine Hinrichtung oder ein öffentliches (Menschen-) Opfer Statt finden soll, so sind es ebenfalls die elfenbeinernen Hörner des Königs, welche an der Pforte seines Pallastes die Ceremonie ankünden; „Gelübde, Gelübde. Tod, Tod!" sind die Losungsworte, welche man an ihre kläglichen Melodien anknüpft, und während die Henkersknechte ihre Opfer abschlachten, spielen dieselben Hörner abermahls eine besondere Weise, und fahren damit fort, bis die ganze Blut-Scene beendigt ist.

(Der Beschluss folgt.)

*) Die Zeit. f. d. eleg. Welt gibt diesen Auszug aus den eben erscheinenden neuen und anziehenden Nachrichten von einem bis hieher noch unbekannten afrikanischen, landeinwärts von der Goldküste gelegenen *Barbarenstaate*: Voyage dans le pays d'Aschantie etc. par J. E Bodwich, Chef de l'Ambassade. Traduit de l'Anglois. Paris 1819. 8.

Haupt-Redacteur: *I. Ritter von Seyfried.* — Verleger: *S. A. Steiner und Comp.* Musikhändler in Wien.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG,
mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat.

Den 11ten December Nro. 99. 1819.

Über den musikalischen Geschmack im Ausdruck der Composition.

Von Carlo Gervasoni.

(Fortsetzung.)

Im Recitativ überlässt der gute Geschmack mehr dem Sänger die Art der Ausführung, als der Componist sie ihr bestimmt vorschreibt. Desshalb sorgt dieser gewöhnlich für nichts weiter, als für die Angabe der Erhöhung oder Senkung der Stimme nach der Erhebung oder Abnahme der gegebenen Empfindung, und für die Anzeige der schicklichen Veränderungen des Tones nach Massgabe des verschiedenen Ausdrucks derselben Empfindung. Aber den geschickten Sänger erkennt der gute Geschmack darin ganz an den feinsten gefühlvollen Biegungen und Wendungen der Stimme, an der besten Aussprache der Worte nach der wahren musikalischen Declamation, und in einem gewissen gefälligen und einnehmenden Ausdruck, der wirklich zum Geist und Herzen redet.

Der wahre gute Geschmack der neuen theatralischen Ballet-Musik hat nichts anderes zum Gegenstande, als jenen nachahmenden Ausdruck aller der mannigfachen Gefühle, welche eine einzige Geberde anzeigt, und jener Bilder, die uns nach dem Umstand der gegebenen Handlung durch moralische Wirkungen zu rühren fähig sind. So viel erreicht man jedoch nicht, ausser durch die einsichtsvollste Anwendung einer gewissen Harmonie, welche den verschiedenen Veränderungen treulich folgt, wie auch durch den Gebrauch der besondern Instrumente, die durch ihre Natur mit der grössten Bestimmtheit und Klarheit, die den vorgestellten Bildern analogen Melodien auszudrücken, am meisten geschickt sind.

Wenden wir nun einen Blick auf die Kirchen-Musik. Die Art, wie man sie heut zu Tage behandelt, zeigt, dass der darin so gerühmte Geschmack, besonders im concertirten Styl, wenig von dem in der Theater-Musik abweicht. In der That hat der verderbte Geschmack fast aller unserer Zuhörer, die auch im Heiligthum nunmehr keiner, als der zärtlichsten, einschmeichelndsten, mit einem Wort, der theatralischen am meisten gleichförmigen Musik Beyfall geben, den grössern Theil unserer Capellmeister, derer nähmlich, die am meisten nur dem grossen Haufen zu gefallen streben, verführt, mit Vernachlässigung des wahren Geschmacks, zum grossen Anstoss und zur Schande der Religion, den Styl der geistlichen mit dem der weltlichen Musik zu verwechseln und zu vermischen. Es ist wahr, dass der Geschmack der modernen Musik, sowohl der Kirche als des Theaters, wie schon bemerkt worden, in einigen ausgezeichneten Beschaffenheiten der Harmonie und Melodie sich kenntlich macht; allein eben diese Beschaffenheiten, so innig sie auch zu jeder Musikgattung gehören mögen, müssen doch ihre bestimmte Bedeutung von dem eigenen und angemessenen Charakter des Styls erhalten, von dem die Rede ist. So kann man mit wahrem guten Geschmack der Kunst eine ganz der Zärtlichkeit, der Liebe, dem Mitleiden, und jeder andern gefälligen und sanften Leidenschaft, welche die Oper enthält, angemessene Musik schreiben, so wie man auch mit wahrem Kunstgeschmack eine ernsthafte, männliche, und der Würde der heiligen Liturgie, der Kraft der prophetischen Aussprüche, der Erhabenheit der Gedanken, der Zerknirschung eines demüthigen Herzens, der Unendlichkeit des Höchsten, den man anbethet, preis't, anfleht, entsprechende Kirchen-Musik ausarbeiten. Aber in dieser letzten nimmt ein solcher guter Geschmack, der auch gegenwärtig die einsichtsvollen und gerechten Verehrer des Wahren auszeichnet, nicht bloss auf die modernen Modulationen der Harmonie und auf die zierlichsten Melodien des Gesanges oder eines und des andern In-

Instrumentes bedacht, sondern vor allem auf die der Zeit und dem Ort gemässe Anwendung gewisser musikalischer Kunstmittel, welche am fähigsten sind, die verschiedenen Empfindungen der heiligen Liturgie mit einem immer andächtigen Wohlgefallen den Zuhörern zu verstärken und ins Herz zu prägen; dieser Kunstmittel, meine ich, welche aus dem schicklichen Gebrauch des doppelten Contra-Puncts, des Subjects und Contra-Subjects, der Attaque, der Antwort, der harmonischen Bindungen, und überhaupt anderer ähnlicher Dinge bestehen, die unsere Kirchen-Musik stets edler und gründlicher, an tieferem Gehalte reicher zu machen dienen.

Aus dem bisher Gesagten scheint mir hinlänglich bewiesen, was der wahre und gute Geschmack der modernen Kammer-, Theater- und Kirchen-Musik sey. Wenn wir daher schlechte und höchst elende moderne Compositionen sehen, welche ihre Verfasser für geschmackvoll ausgeben, so müssen wir bedenken, dass es nicht Wenige gibt, die immer an dem Effect ihrer eigenen Ausführung Freude haben, und daher getäuscht durch ihre geringe Urtheilskraft sich einbilden, an das gesetzte Ziel glücklich gelangt zu seyn. Eben so sehen wir es täglich bey Poesie und Mahlerey: daher kein Wunder, wenn diess sich auch bey der Tonkunst ereignet, welche unter den schönen Künsten sicher auf eine viel grössere und bedeutendere Anzahl Bekenner rechnet, die sie auf mancherley Art üben, und sich alle immer rühmen, vollkommene Kenner des wahren guten Geschmacks zu seyn.

(Die Fortsetzung folgt.)

Concerte.

Das befreyte Deutschland, eine Cantate in zwey Abtheilungen von Frau *Caroline Pichler*, gebornen *v. Greiner*, in Musik gesetzt von Hrn. *Ludwig Spohr*, am 28. und 30. Nov. von der Gesellschaft der Musikfreunde des Österreichischen Kaiserthumes zum Vortheile des neu zu errichtenden Conservatoriums im grossen Redouten-Saale aufgeführt.

Dieses Werk entstand bald nach den Begebenheiten, die es schildert und wurde vom Tonsetzer für den damahls im Werden begriffenen Künstlerverein bestimmt; doch diese Verbindung, geschaffen, um der grossen Dilettanten-Gesellschaft das Gleichgewicht zu halten, und in heilsamer Gegenwirkung durch edlen Wettstreit alles Herrliche zu Tage zu fördern, kam leider! aus eben nicht ganz reinen Gründen nicht zu Stande, und so unterblieb die Aufführung der für sie geschriebenen Cantate, bis zu einer Zeit, wo der Enthusiasmus für die besungenen Thaten sich etwas vermindert, wo der ruhiger gewordene Zuhörer, der erlittenen Drangsale vergessend, nicht mehr von Furcht beängstigt, von Hoffnung aufgeregt, kaum einen andern Wunsch, als bestmögliche Benützung des Vorhandenen und gegenwärtigen Genuss ohne Vor- und Rückblick haben kann. Die Kunstanschauung wäre also rein, das Publicum unbefangen zu nennen, ein unparteyisches Urtheil möglich, wenn so nahe, so wichtige Weltbegebenheiten poetische Idealisirung, Einheit und besonders jene Beschwichtigung zuliessen, ohne welche kein reines Kunstwerk denkbar ist. Dass diess nicht möglich sey, äussert sich zuerst im Stoffe und in dessen grössten Theils schwacher und prosaischer Behandlung. Wären die Deutschen wirklich, wie sie dargestellt sind, sie verdienten kein besseres Loos; stets winselnd und reflectirend, erscheinen sie immer leidend, nie handelnd, und selbst der im ersten Theile so entschlossene Jüngling verweichlicht sich im zweyten. Überhaupt lässt eine so glänzende That, wie die Befreyung eines Volkes die Klagen weinender Geliebten und Mütter nicht zu; sie hier eingeflochten zu haben, wird gewiss weder der Bardieten-Sänger *Klopstock*, noch deutscher Genius und Kunst der Verfasserinn verzeihen. Die Tonkunst, es ist wahr, kann den poetischen Werth des Textes entbehren, und schlechte Verse, ohne Gehalt und Abwechslung, Zeitungs-Nachrichten in Jamben aufgelöset, dürften den Componisten um so weniger beeinträchtigen, als *Mozart* die Zauberflöte geschrieben, und tiefe, gehaltvolle Gedichte vielleicht weniger passen; doch vor allem werden musikalische Situationen gefordert und ihr fast absoluter Mangel im vorliegenden Werke trägt allerdings an den meisten Flecken desselben, besonders an den oft nicht sehr bedeutenden Recitativen Schuld. Letztere, welche wir zu Anfang dieses Jahres, als die Cantate in einem kleinern Verein von Musikfreunden gegeben wurde, ihrem ganzen Inhalte nach hören mussten, wurden daher diessmahl zweckmässig abgekürzt, wodurch das Ganze an Ründung gewann *).

*) Die vollständige Partitur der Cantate ist in der Musikhandlung des Hrn. *Mechetti* im Michaeler-Hause gegen Revers um den Preis von 20 Ducaten zu bekommen.

Doch genug vom Texte, wir gehen zur musikalischen Behandlung über. Was zuerst die Einheit und Haltung des Ganzen betrifft, erhellt aus Obigem, dass diese Eigenschaften dem Gedichte fehlen, daher konnte es hier dem Componisten nicht gelingen, sie dem Werke anzueignen. Die an zwey verschiedenen Plätzen wiederhohlte Stelle aus der Ouverture bringt sie nicht hervor, vielmehr entsteht dadurch ein Übelstand, indem ein freyes Volk durchaus nicht so singen soll, wie ein nicht freyes. Was die Totalwirkung betrifft, so ist hier der vom *Rossinischen* Fieber ergriffene Theil des Publicums von dem gebildetern sehr zu unterscheiden. Auf den erstern wirken wie bekannt nur drey Sachen: zuckersüsse Melodien, Rouladen und die grosse Trommel, daher sich eigentlich nur zwey Nummern der Cantate seines einstimmigen Beyfalles zu erfreuen hatten; der letztere, leider immer, wie billig, der bescheidenere und stillere, fand sich durch des Tonsetzers genialische Kraft, Kunst und Reichthum sehr angezogen und sprach lebendig seine lebhafte Zustimmung aus, welche bey einem andern Stoffe gewiss noch allgemeiner gewesen wäre. Hr. *Spohr*, der rühmlich bekannte Verfasser vieler trefflichen Kammerstücke, der Opern *Faust*, *Alruna*, *Zemire und Azor*, welch letztere der *Rossinische* Paroxismus und andere verborgenere Gründe noch nicht bis zu uns gelangen liessen, hat uns in der That mit dieser Cantate eine echt deutsche, gründliche Composition geliefert, die weder nach Knall-Effecten, noch nach Wortmahlereyen ängstlich hascht, sondern geregelt und klar ihren festen Gang wandelt. Wendet man den höchsten Mass-Stab dabey an, und vergleicht diess Werk z. B. mit *Händel's* Meisterstücken, so erscheint allerdings ein auf den Zeitumständen beruhender Übelstand. Bey der Menge des Vorhandenen und der Verbrauchtheit fast aller Motive bleiben dem nach Originalität strebenden Talente fast nur die Schätze der Harmonie und contrapunctische Künste, um die Melodien zu verjüngen. Hr. *Spohr* scheint diess zu einer zweyten Natur in sich ausgebildet zu haben, so ungezwungen bewegen sich die immer wechselden Accorde, folgen harmonische Verwechslungen auf einander, übernehmen die verschiedenen Stimmen den immer thematisch ausgeführten Gedanken. Doch diese Kunstblüthen, eine besondere Zierde jedes Kammerstückes und auch in der Opern-Musik vielfach anwendbar, sind in der hehren Cantate weniger an ihrem Platze, den leichten Truppen gleich, die in der Schlacht nicht viel bedeuten. Hier wie dort fordert man gewaltige Massen, das Einzelne verschwindet, nur das Ganze imponirt. Zudem verkümmern diese Accordenwechsel die Wirkung mancher Gesangstücke, mancher Chöre gar sehr, und ermüden am Ende den anfangs überraschten Zuhörer. Die Instrumentirung ist durchaus effectreich und kräftig. Soviel im Allgemeinen, wir gehen zum Einzelnen über.

(Der Beschluss folgt.)

Musikalisch-declamatorische Mittags-Unterhaltung im k. k. kleinen Redouten-Saale am 5. December gegeben von Hrn. *Anton Weidinger*, k. k. Oberhof-Trompeter.

Hr. *Weidinger* hat sich unstreitig durch Erfindung des Klappen-Waldhorns und der Klappen-Trompete um die Musik einiges Verdienst erworben. Wir finden, dass dem Waldhorn die Bereicherung mit Tönen vielmehr zu Statten komme, als der Trompete, weil ersteres Instrument durch seinen weichen, lieblichen Klang vollends für das Solospiel geeignet ist, welches bey dem letzteren nicht der Fall ist.

Hr. *Weidinger* (Sohn) spielte auf dem Klappen-Waldhorn ziemlich ermüdende Variationen der Mad. Catalani über das Thema: *Sul margine d'un rio*. Sein Vortrag ist angenehm, seine Fertigkeit bedeutend.

Hr. *Weidinger* (Vater) liess sich auf der Klappen-Trompete hören.

Welches Tonstück er eigentlich spielte, können wir nicht mit Bestimmtheit angeben, da der Anschlagzettel der weitläufigen Beschreibung ungeachtet nicht hinlänglich deutlichen Aufschluss gibt. So meldet derselbe von einer (Arie?) mit Chören, welche von Hrn. Capellmeister *Pär* eigens für die Klappen-Trompete componirt worden. — Hr. Weidinger spielt dieses Instrument mit vieler Sicherheit, die jedoch für sich allein noch nicht hinreicht, die Zuhörer zu ergötzen.

Ausser den von den HH. Weidinger vorgetragenen Musikstücken hörten wir die Ouverture aus *Lodoiska*, eine italienische Arie von *Beethoven*, lobenswerth gesungen von Dlle. *Pfeiffer*, Variationen über einen Ländler fürs Pianoforte, componirt und executirt von Hrn. *Hier. Payer*, und eine Bassarie von *Händel*, beyfällig vorgetragen von Hrn. *Seipelt*. — Am meisten unterhielt der declamatorische Theil der Mittags-Unterhaltung. Dlle. *Julie Schwarz* und

Hr. *Herteur* sprachen, erstere ein Gedicht von *Theodor Hell* (Urians Reise), letzterer des Dichters Abschied vom Gesundheitsbrunnen von *Grillparzer*, so trefflich, dass ihre Worte den Sieg über die Töne davon trugen.

Vermischte Bemerkungen über Musik.

Auch Nachlese aus ältern Schriften.

Lyrisch heisst oft so viel, als musikalisch, und bezieht sich dann auf die äussere Form eines Werkes, auf die zum Gesange schickliche Einrichtung desselben. Lyrisches Schauspiel ist ein zum Singen eingerichtetes, theatralisches Stück. — Man hat der lyrischen Dichtungen mehrere: Ode, Lied, Elegie.

Engel.

Nekrolog.

In *Dresden* starb am 21. October der verdienstvolle königlich-sächsische Kammer-Musikus und erste Flötist, *Prinz*, im 65sten Jahre; 30 Jahre diente er in dieser Stelle mit Auszeichnung und Beyfall sowohl vom Hofe, als vom Publicum, und nur eine sehr gute neue Wahl kann diesen Verlust weniger fühlbar machen.

Concert-Anzeige.

Hr. *Ignaz Moscheles* wird morgen im k. k. grossen Redouten-Saale um die gewöhnliche Mittags-Stunde eine grosse musikalische Akademie zu geben die Ehre haben, worin er sich mit neuen Compositionen auf dem Pianoforte hören lassen wird. Als Virtuos und Componist lässt Hr. *Mocheles* einen äusserst erfreulichen Kunstgenuss, und die sehr billigen Eintritts-Preise (in den Saal zu 2 fl., und auf die Gallerie zu 4 fl. W. W.) einen zahlreichen Zuspruch erwarten. — Eintrittskarten sind in der Musikhandlung der S. A. Steiner et Comp., und morgen an der Cassa zu haben.

Musikalischer Anzeiger.

Haupt-Redacteur: *L. Ritter von Seyfried.* — Verleger: *S. A. Steiner und Comp.* Musikhändler in Wien.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG,
mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat.

Den 15ten December Nro. 100. 1819.

Über den musikalischen Geschmack im Ausdruck der Composition.

Von Carlo Gervasoni.

(Fortsetzung.)

Ueber die Mittel, im Ausdruck der Composition den guten Geschmack zu erlangen.

Den Ursprung des wahren und guten Geschmacks und jeder Schönheit im Ausdruck der Composition muss man hauptsächlich in der Melodie suchen: das Studium dieser ist eines der Hauptmittel zu einem guten Erfolge in dem angegebenen Verhältniss. Aber welches Studium (wird vielleicht Jemand sagen) ist in Hinsicht der Melodie vorzunehmen, wenn sie nichts als ein Erzeugniss des Genies ist, und wenn die Regeln der musikalischen Composition, welche unsere Lehrer gemeiniglich geben, nur die blosse Harmonie angehen? Wenn man gleich die Melodie überhaupt nicht festen Regeln unterwerfen kann, so kann doch durch Entdeckung ihrer Hauptvorzüge und geschickten Wendungen der Kunstschüler den gewünschten Vortheil erlangen, und über diesen interessanten Gegenstand will ich noch einige Bemerkungen beyfügen.

Der Ton, das Zeitmass und der Grad der Bewegung, welche man zur Ausarbeitung eines Tonstücks wählt, tragen sehr viel zum Ausdruck der Melodie bey. Diese erfordert jedoch, dass man in der Einbildungskraft erst alles das erkenne, was zu dem zu behandelnden Gegenstande gehört, und die Regeln der Kunst wohl inne habe, ohne welches jedes Bemühen des Tonsetzers eitel und fruchtlos bleibt. Um den Ton zu wählen, muss man auf dem Instrumente, für das man schreibt, die verschiedenen Töne des musikalischen Systems nicht bloss nach ihrer Natur und Beschaffenheit, sondern auch nach den kleinen Veränderungen kennen, welche in den Intervallen derselben durch die Temperatur entstehen, weil diess nicht wenig die Bestimmung der Töne, auf den verschiedenen beweglichen und feststehenden Instrumenten verändert, und ausserdem ist es bekannt, dass nach Verhältniss der verschiedenen Veränderungen der Intervallen wir uns auch verschiedentlich bewegt fühlen. Wie jedoch immer die Temperatur der verschiedenen Instrumente beschaffen sey, so erkennt man im Allgemeinen, dass der Ton C-dur derjenige ist, welcher vor allen andern eine gewisse Natürlichkeit und etwas Edles (nobiltà) behauptet. Alle mit b bezeichneten Dur-Töne unterscheiden sich durch ihre Majestät und Würde, und die mit Kreuzen versehenen machen sich als besonders glänzend und lebhaft kenntlich; G-dur ist munter, A-dur vorzüglich geistreich (spiritoso) u. s. f. In den Moll-Tönen bemerkt man gewöhnlich einen zarten und pathetischen Charakter; aber F-moll erscheint fast voll Betrübniss; G-moll milder und liebreicher (più dolce), D-moll voll Innigkeit (affettuoso); und so haben auch alle die andern Töne ihren eigenen Ausdruck, den man wohl unterscheiden muss, wenn man sich derselben angemessen bedienen will.

Was den Tact betrifft, so eignet sich der gerade, mit sechsfacher Eintheilung, für einen lebhaften und gefälligen Ausdruck; der ungerade ($\frac{3}{4}$) für die Minuett, und mit noch geschwinderer Bewegung für noch lebhaftere Empfindungen, da diese Tactart schon an sich lebhafter ist, als die gerade. Diejenigen Tempo's ferner, die Noten von längerer Dauer gestatten, wie das tempo ordinario, alla breve, tripola maggiore ($\frac{3}{2}$) u. s. w. schicken sich für starke und ernsthafte Empfindungen, da hingegen die Tactarten, welche nur Noten von kurzer Dauer aufnehmen, dem leichteren, munteren Ausdruck entsprechen. Ferner gehört hierher der verschiede-

ne Grad der langsameren oder geschwinderen Bewegung, was, als bekannt, übergangen wird.

Alles diess jedoch reicht nicht hin für den guten Ausdruck der Melodie: man muss auch bey Anwendung der verschiedenen Töne auf ihre Qualität und Beschaffenheit nach den verschiedenen Stimmen oder Instrumenten, und auf den bequemsten Fortschritt der Töne nach Verhältniss des bezweckten Ausdrucks Rücksicht nehmen.

Die Töne von vollerem Klange gebraucht man beym starken, hervorstechenden Ausdrucke, die sanfteren und biegsameren bey dem zarteren und leidenschaftlicheren. In Absicht der Instrumente muss man die, welche für den Ausdruck des gegenwärtigen Tonstücks am schicklichsten sind, unterscheiden; denn, obgleich von einem einzigen Instrumente viel unterschiedener Ausdruck hervorgebracht werden kann, so passen doch nicht alle Instrumente gleichmässig für den Gegenstand. Und wirklich ein wahrhaft ernster und majestätischer Gedanke, den z. B. das Waldhorn ausführen kann, lässt sich nicht mit derselben Kraft und Wahrheit auf der Violine erreichen (wiewohl diess Instrument das Haupt-Instrument unserer Orchester ist, und die Musik mit allem dem Glanze schmückt, den man da sucht); und eben so wenig kann ein solches Saiten-Instrument eine jener lieblicheren und innigeren Melodien mit gleicher Energie ausführen, als die Flöte, Clarinette und andere Blas-Instrumente.

Im Fortschreiten der Töne suche man sich im Allgemeinen an einen höheren Mittelpunct zu halten, um die Freude und Munterkeit auszudrücken, und an einen immer tiefern für den Ausdruck des Entsetzens und der Traurigkeit. Man bedenke, dass, wann die Töne eine Melodie diatonisch aufsteigen, sie in unsern Gemüth eine erhebende edle Empfindung erregen; wann dieselben Töne aber herabgehen, die Melodie mehr ernsthaft und traurig wird. Deshalb schickt die heruntergehende diatonische Tonfolge sich immer für den Ernst, wie auch für den Ausdruck des Zorns und der Wuth, vorausgesetzt, dass sie auch die zu solchen Ausdruck stets nothwendigen Töne und Grade der Bewegung habe.

Das chromatische Aufsteigen eignet sich ganz für den Ausdruck von Zärtlichkeit und Liebe; und ein solches Herabgehen dient vortrefflich, Schmerz und Klage ertönen zu lassen. Wenn ferner die verschiedenen Töne einer Melodie sprungweise erscheinen, so muss man unterscheiden, ob sie consonirende, oder dissonirende Intervalle bildenden, und herauf oder herunter gehen, weil solche Fortschreitungen im Ganzen sich für eben so viel verschiedene Arten des Ausdrucks eignen.

Unter den consonirenden Fortschreitungen, welche sprungweise geschehen, ist die ernsthafteste und natürlichste die, welche den vollkommen grossen Dreyklang im Aufsteigen durchläuft; aber da die Töne eines solchen Accordes von derselben Natur in der Resonanz des klingenden Körpers hervorgebracht werden, und sich daher in dem Grundtone desselben Accords ankündigen, so ist eine solche Fortschreitung von geringerer Wirkung, als andere, auf uns. Dieselbigen Töne dieses Accordes im Herabsteigen erscheinen jedoch nicht so natürlich, und erzeugen eine etwas traurige Melodie. Weit mehr, als die consonirenden Intervalle, sind die Dissonanzen fähig uns zu erschüttern. Wirklich wendet man diese immer an, und zwar mit glücklichem Effect, wo der lebhafteste und interessanteste Ausdruck Statt findet. Bekannt genug ist die wunderbare Wirkung, welche der Sprung der kleine Septimen sowohl im Hinauf- als im Herabsteigen, macht: er gehört ganz den weichen und zarten Empfindungen an. Der Sprung der übermässigen Quarte, mit seiner dem Ohr so empfindlichen Härte, dient am besten, verschiedene Empfindungen des Schreckens und der Bitterkeit auszudrücken; der Sprung der falschen Quinte passt für Erstaunen und heftigen Affect; und so haben alle übrige Intervalle ihren eigenen Ausdruck, welchen man verstehen und deutlich hervorheben muss, um irgend einen wunderlichen Gegenstand mit guter und angemessener Melodie zu schildern.

(Die Fortsetzung folgt.)

Wiener-Bühnen.

(Hof-Theater nächst dem Kärnthner-Thor.)

Die Sängerinnen auf dem Lande, komische Oper in zwey Aufzügen, aus dem Italienischen frey bearbeitet, Musik von *Fioravanti*, zum Vortheile des Hrn. *Siebert* am 7. December aufgeführt.

Da diese Oper hier schon bekannt, und in frühern Zeiten gegeben wurde, so enthalten wir uns aller Bemerkungen, sowohl über die artige Musik, die eingelegten Stücke, als über den Text, und erinnern nur in Bezug auf letztern, dass dergleichen

Bouffonnerien, wo der Schauspieler die Schwächen seines eigenen Standes schonungslos allen Blicken entdeckt, zwar durch Beziehungen das Zwerchfell erschüttern, niemahls aber einen reinen Kunstgenuss gewähren können. Solche Fratzen verkümmern selbst das Vergnügen, das sie gewähren, indem sie die edle Kunst des Mimen herabwürdigen, und auf ihren Verfall deuten. Die Darstellung war lobenswerth. Mad. *Grünbaum*, in einem für eine Bäuerinn etwas gesuchten Anzuge, übertraf sich selbst als Rosa und sang mit Vollendung. Das Publicum beklatschte sie mit Enthusiasmus, und rief sie mit Mad. *Lembert* und dem Beneficianten nach dem ersten Terzette, wie auch nach der nicht ganz am rechten Orte eingelegten Arie aus dem Lotterieloose mit lautem Beyfalle hervor. Das Spiel der Mad. *Lembert* sagte der Rolle der Gastwirthinn Agatha vollkommen zu; ihrer Stimme, im tragischen Vortrage so herrlich, schien zu diesem Parte die Biegsamkeit einiger Massen abzugehen, obwohl sie manches auch sehr gelungen gab. Die HH. *Meier* und *Gottdank* spielten mit Ründung und sangen brav; letzterer musste seine aus Generali's: „*la donna di colle erboso*" eingelegte Arie wiederhohlen, und erhielt verdienten Beyfall. Dlle. *Thekla Demmer* war als Giannina an ihrem Platze. Dasselbe kann man eben nicht von Hrn. *Siebert* sagen, der eher einen deutschen, etwas outrirten Organisten, als den italienischen Capellmeister Bucephalo (sage, selbst im Deutschen, Butschephalo, da die ursprünglichen Nahmen alle beybehalten sind) darstellte. Zu dieser Rolle gehört mehr komisches Talent, als Hr. *Siebert* besitzt; er sang übrigens brav, erntete Beyfall, und wurde am Ende gerufen, wo er dann statt des Complimentes die Damen *Grünbaum* und *Lembert* dem Publicum vorführte, und daran sehr wohl that, denn man dankte ihnen gern nochmahls für den gewährten Genuss. Hr. *Babnigg* trug seine Gesang-Parthie mit sehr geläufiger Kehle vor, wodurch denn freylich nicht viel gewonnen wurde, indem seine Stimme des Metalls etwas entbehrt, und an seinem Spiele Manches auszusetzen wäre. Die Vorstellung wurde im Ganzen sehr beyfällig aufgenommen, das Costüm des kleinen Orchesters auf der Bühne war ergötzlich. Es ist sehr zu wünschen, dass diese und andere Opern und Ballete zahlreich besucht werden, damit dieser Tempel der Kunst Polyhymnien und Terpsichoren allein geweiht bleibe.

Concerte.

Das befreyte Deutschland.

(Beschluss)

Besonders ausgezeichnet sind: die Ouverture. Sie ist aus Einem Gedanken erzeugt, der sich, mannigfaltig durchwirkt und verarbeitet, wie ein goldener Faden durch das ganze Gewebe zieht, und einen würdigen, glänzenden Eingang dem grossen Tongemählde liefert. An diese reiht sich ausdrucksvoll das erste Recitativ und der darauf folgende, Ermattung und dumpfen Schreck aussprechende Chor an. — Das Terzett in F hat besonders in der Stretta ein äusserst liebliches Motiv, dem jedoch mehr Kraft und ernste Würde zu wünschen wären. Die Bass-Arie biethet etwas sehr anziehend und am rechten Orte angewendetes Geheimnissvolles dar, das dem Texte durchaus abgeht. — Die Krone des Werkes ist aber das Recitativ vor dem Finale der ersten Abtheilung, so wie dieses Finale selbst. Mit lobenswerther Umsicht hat der Verf. nur den Nachhall einer Schlacht und nicht die Schlacht selbst musikalisch darzustellen versucht, und ein stets fruchtloses Bestreben vermieden, was auch in der zweyten Abtheilung bey Gelegenheit der Leipziger Schlacht gepriesen werden kann. Grelle Übergänge bezeichnen energisch die verschiedenen Situationen. Wirkungsvoll ist der genialische Gedanke, die Chöre des französischen und russischen Heeres, je nachdem sie nahen oder sich entfernen, zu- und abnehmen zu lassen. Herrlich der National-Chor der Sieger, von Angstgeschrey im Anfange stets unterbrochen, dann wie ein Kriegslied dreystimmig geführt, und zuletzt verhallend, worauf das Gebeth der Deutschen majestätisch und rührend eintritt. Auch die Orchester-Behandlung verdient grosse Auszeichnung und effectvoll ist das zweyte ganz aus Blas-Instrumenten bestehende Orchester, welches den Chor der Russen begleitet.

Der erste Chor der zweyten Abtheilung in E-dur hat Feuer, Einheit und Würde, die sich aber in der folgenden Tenor-Arie und dem Quartette, vielfach durch den Text veranlasst, zu verlieren scheinen. Bey dem Quartette in D-dur drängt sich überdiess die Bemerkung auf, dass es auf zwey Soprane und zwey Bässe gesetzt ist, wodurch die Stimmen zu sehr aus einander gerückt und die Wirkungen der Harmonie verkümmert werden. Vielleicht hat der Verf. für besondere Sänger geschrieben, was so-

wohl diesen Übelstand als den schwach gehaltenen Tenor-Part entschuldigen mag. Der Chor des verbündeten Heeres ist sehr energisch und zweckmässig gearbeitet; als Siegsgesang betrachtet, dürfte man die vielen Modulationen nicht ganz billigen; doch die Armee verfolgt den Feind, und da sind diese Kunstgriffe an ihrem Platze. Dasselbe kann wohl von der Arie des Mädchens nicht gelten; man soll das Zarte mit dem Starken paaren, doch nicht hier, wo der höchste Zweck, Volksfreyheit erreicht wird. Der letzte Chor leidet etwas an seiner Majestät durch die vielen Übergänge, auch ist das eingeschaltete Quartett nicht geeignet, die Seele zu erheben, und so bedauert man, dass die Fuge, die einzige im Werke, gleich eng geführt wird, und endet, obgleich ein eigentlicher Triumph-Chor ihre Stelle vielleicht passender eingenommen hätte. Die Aufführung geschah beyde Mahle mit vieler Präcision und auf eine würdige Weise, und das Ganze ging so gut, als es einem nicht zusammen eingeübten Chore und Orchester möglich war. Die Solo-Parthien hatten Fräulein *Klieber* und *Unger*, die HH. *Krebner*, *Kiesewetter* und *Bochs* übernommen.

Concert der Gebrüder *Wranitzky* am 8. December im k. k. kleinen Redouten-Saale.

Friedrich Wranitzky spielte den ersten Satz eines *Violoncell-Concerts* von *Nicolaus Kraft*, und ein von ihm componirtes Rondo für das Violoncell; *Anton Wranitzky* ein *Concert* für die *Violine* von seiner Composition. Man hatte volle Ursache mit den Leistungen dieses talentvollen Künstler-Paares zufrieden zu seyn; sie entfalten zunehmend immer mehr Fähigkeiten, ihre mechanische Fertigkeit, ihr Vortrag empfiehlt sie sehr, ihre Compositionen sind schön und dankbar, man gewahrt Leben und Wärme, auch so manche andere solide Vorzüge darin. Dlle. *Anna Wranitzky* erhob diese Unterhaltung zu einer der vorzüglicheren, sie sang eine Scene und Arie aus Rossini's *Sigismondo*, und mit Hrn. *Babnigg* ein Duett aus desselben Componistens *Armida* mit gewöhnlicher Kunstfertigkeit und Grazie. Eine liebliche Erscheinung war auch die Ouverture aus der Oper *Carlo Fioras* von *Fränzl*, deren Motive und Modulationen sehr interessant und anziehend sind, und von dem Orchester, besonders den Blas-Instrumenten mit vieler Delicatesse und Präcision aufgeführt wurden.

Vermischte Bemerkungen.

„Alle unpolizirte Völker singen und handeln; was sie handeln, singen sie, und singen Handlung. Ihre Gesänge sind das Archiv des Volkes, der Schatz ihrer Wissenschaft und Religion, ihrer Theogonien und Cosmogonien, der Thaten ihrer Väter, und der Begebenheiten ihrer Geschichte, Abdruck ihres Herzens, Bild ihres häuslichen Lebens in Freude und Leid, beym Brautbett und Grabe. Die Natur hat ihnen einen Trost gegen viele Übel gegeben, die sie drücken, und einen Ersatz vieler sogenannten Glückseligkeiten, die wir geniessen, d. i. Freiheitsliebe, Müssiggang, Taumel und Gesang. Da mahlen sich alle, da erscheinen alle, wie sie sind. Die kriegerische Nation singt Thaten; die zärtliche, Liebe. Das scharfsinnige Volk macht Räthsel, das Volk von Einbildung Allegorien, Gleichnisse, lebendige Gemählde. Das Volk von warmer Leidenschaft kann nur Leidenschaft, wie das Volk unter schrecklichen Gegenständen sich auch schreckliche Götter, dichten. — Eine kleine Sammlung solcher Lieder aus dem Munde eines jeden Volks, über die vornehmsten Gegenstände und Handlungen ihres Lebens, in eigener Sprache, zugleich gehörig verstanden, erklärt, mit Musik begleitet: wie würde es die Artikel beleben, auf die der Menschenkenner bey allen Reisebeschreibungen doch immer am begierigsten ist, von Denkart und Sitten der Nation, von ihrer Wissenschaft und Sprache, von Spiel und Tanz, Musik und Götterlehre!"

(Aus einem Aufsatze: von der Aehnlichkeit der mittlern englischen und deutschen Dichtkunst, im deutschen Museum; November 1777.)

N o t i z.

Die Tonkünstler-Gesellschaft wird in ihren diessjährigen Concerten zum Besten ihrer Witwen und Waisen Herrn Abbe *Stadler's* Oratorium: *das befreyte Jerusalem* aufführen. Die Wahl eines solch anerkannten Meisterwerkes, mit erschöpfender Vollendung vorgetragen, verschafft den wahren Kunstfreunden einen wünschenswerthen, in unsern Tagen leider nur zu seltenen Genuss.

Haupt-Redacteur: *I. Ritter von Seyfried.* — Verleger: *S. A. Steiner und Comp.* Musikhändler in Wien.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG,
mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat.

Den 18ten December Nro. 101. 1819.

Correspondenz-Nachrichten.

Italien.

Unter den bey der letzten zu Venedig Statt gehabten Ausstellung inländischer Industrie und Kunst-Producte mit Prämien betheilten Stücken befand sich ein mit neuer Vorrichtung versehenes Piano forte, das *Metagoson* des *Don Gregorio Trentin*, durch die vorgebliche Erfindung der Pedal-Pianoforte bereits bekannt, und im Jahre 1816 mit der grossen Verdienst-Medaille belohnt.

Diese Vorrichtung nähmlich besteht darin, dass man mittelst eines angebrachten Schlüssels die gewöhnliche Verschiebung um 4 halbe Töne sowohl vor- als rückwärts (im Ganzen also um 4 ganze Töne) erweitern kann. Jeder Dreher rechts oder links bewirkt die Differenz um einen höhern oder niedrigeren halben Ton, womit sonach das Tonstück beliebig in die nächsten Tonarten transponirt werden kann. Diese Erfindung, welche ich gerne „*musikalischen Faullenzer*" nennen möchte, würde in Deutschland diese allzu günstige Auszeichnung vielleicht nicht gefunden haben, da jeder auch nur halbe Meister in der Lage ist, sein Tonstück (wenn je das Bedürfniss eine Transposition Behufs des Sängers rechtfertigen kann) zu transponiren. Wohl ist sie aber in diesem Lande, wo es der geübten praktischen Lehrer so unendlich wenige, und der Transponirungen ungemein viele gibt, ein recht guter Nothbehelf, welchen endlich die Legion der italienischen Musik-Dilettanten vollends unbedingt gebilligt hat. Ein weiterer Vortheil dieses *Metagoson* dürfte sich bey der Concurrenz mit Blas-Instrumenten ergeben, wobey, wie bekannt, nicht selten Anstände der reinern Zusammenstimmung wegen sich ergeben, und gewisse Tonarten die Ausführung gar sehr erschweren.

Das Pianoforte ist übrigens ein gewöhnliches mit 6 Octaven (nur dass sowohl rechts als links die nöthigen Saiten mehr angefügt sind), und leidet, wie ich mich genau überzeugte, weder durch die progressive noch retrograde Bewegung.

Eine andere Erfindung wird von *Rom* aus berichtet. Dort hat nähmlich der als Professor und geschickte Blas-Instrumentmacher bekannte *Angelo Ricchi* (wohnhaft am Corso Nr. 175) die Trompete sinnreich zu vervollkommnen gewusst, indem er sie mit 14 Schlüsselchen (Schrauben) versah, wodurch das Instrument zu allen Tonarten habilitirt wird. Da diese Vorrichtung sehr einfach ist, so kann man die chromatischen Fortschreitungen ohne besondere Anstrengung ausführen.

Wir kennen ähnliche gelungene Versuche, die in England, Frankreich, und besonders in Deutschland durch die Herren *Wöggel*, *Weidenmayer*, *Weidinger*, *Behlmann*, *Krause*, *Stein*, *Mälzel* u. s. w. gemacht wurden, und selbst der genannte Italiener scheint davon unterrichtet, weil er im Allgemeinen darauf hinzeigend, in der römischen Zeitung erklären liess, dass man diese Erfindung nicht mit den in jenen Ländern gemachten Versuchen verwechseln wolle, indem nähmlich seine Vorrichtung eine ganz eigene und von allen bisher bekannten verschiedene sey, wessen sich so viele Professoren und Künstler aller Nationen überzeugt hätten.

Zur Vertheidigung des Verdienstes der Deutschen um das musikalische Drama.

Diejenigen, welche Lust haben, sich mit dem *Raccoglitore* (einem periodischen Blatte aus Mailand) in eine gerechte musikalisch-literarische Fehde einzulassen, diene zur Nachricht, dass in dessen Quaderno XIII. die Geschichte der Oper in Deutschland aus der Wiener musikalischen Zeitung übersetzt erschien, und man dort, wo es sich um den Ruhm und die Verdienste der genialen Männer *Gluck*, *Mozart*, *Haydn*, um die höhere Ausbildung der Oper handelt, sich erlaubte, verunglimpfende

Noten anzubringen, so dass nebst andern unstatthaften Behauptungen man sogar der Bemerkung Raum liess, dass dem Italiener recht eigentlich und ausschliessend dieses Verdienst zukomme, indem selbst diese Männer grossen Theils ihren Ruhm den Italienern zu danken hätten, weil jene sämmtlich Schüler italienischer Meister gewesen seyen.

Concerte.

Grosse musikalische Akademie am 12. December von Hrn. *Ignaz Moscheles*, im k. k. grossen Redouten-Saale gegeben.

Wir hörten: 1) Eine neue Ouverture von *Friedrich Schneider*, vom gut besetzten Orchester sehr brav executirt. Das Werk ist verdienstvoll, und besonders der richtigen thematischen Führung und der zweckmässigen Instrumentirung wegen ausgezeichnet. Das Eingangs-Adagio, in welchem die Blas-Instrumente mit Solo's abwechseln, ist eher etwas zu lang. Die Ouverture erhielt verdienten Beyfall *). 2) Neues Concert für das Pianoforte, componirt und vorgetragen vom Concertgeber. Zuerst vom Dauernden, der Zeit Trotzenden, dem Werke des Componisten; dann vom Vergänglichen, der Macht der Kronos Unterworfenen, dem Vortrage des Virtuosen. Das Concert zerfällt in drey Sätze, die erstern zwey von Hrn. *Moscheles* neu verfasst, der letztere aus der schon früher bekannten, gehörten und beurtheilten Concert-Polonoise bestehend. Uns bleibt daher über das Rondeau nur in so weit zu sprechen, als es mit den vorhergehenden Sätzen ein im Einklange stehendes Ganze bildet oder nicht. — Wenn man mit aufmerksamem Blicke die Richtung verfolgt, welche das Talent des Hrn. *Moscheles* genommen hat, so wird man gewahr, dass sich sein Styl, welcher fast den Gipfel des geschmackvoll Brillanten und überraschend Lieblichen erreicht hatte, wie z. B. in den Alexander-Variationen, im Rondeau brillant in D-dur, in den G-Variationen, sich in neuester Zeit immer mehr zum solidern, ein ganzes Tonstück durch künstliche Führung aus wenigen Elementen entwickelnden Genre hinneigt, wovon seine Sonate mit Flötebegleitung, sein Concert de Société, sein neuestes Werk zu vier Händen, wie auch die zwey ersten Sätze des gegenwärtigen Concertes die bündigsten Beweise liefern. Ein reflectirender, auf sich selbst immer so aufmerksamer Tonsetzer, wie Hr. *Moscheles*, ersah bald, dass die musikalischen Coups de théâtre, die gehäuften Schwierigkeiten, obwohl mit dem Beyfalle der Menge gekrönt, welcher indessen immer mehr der Ausführung als dem Werke selbst gilt, um so weniger in der Folge seinem Genius entsprechen könnten, als Nachahmer in grosser Anzahl entstanden, und man fast mehr Mühe anwenden musste, neue Passagen zu erfinden, als gediegenere Werke zu liefern. Er griff also in die Tiefen des eigenen Busens, und schuf Arbeiten, welche, obgleich auf den Haufen vielleicht weniger drastisch wirkend, ihm den Beyfall der Verständigen um so mehr sichern müssen, als sie auf besserm Grunde ruhen. Diess erklärt, warum die beyden in dieser Akademie gehörten neuesten Arbeiten des Componisten ihm weniger frivolen Applaus, um so mehr aber innige Zustimmung und, folglich bey der jetzt herrschenden musikalischen Frivolität, kein so lärmendes Händeklatschen zuwege brachten, als er oft mit Pieçen von geringerem Gehalte geerntet. Hiezu gesellte sich ein für die Mehrzahl ungünstiges Locale, welches die Töne des Instrumentes bey aller Aufmerksamkeit undeutlich schwirren und verhallen machte, wodurch die Wirkung natürlich sehr geschwächt, ja fast vernichtet werden musste. Der erste Satz des Concertes, in welchem Hr. *Moscheles*, wie im schon früher gesetzten Rondeau, drey, aber hier zweckmässiger gestimmte Pauken angewendet (im Rondeau Es, B und Ces, im ersten Allegro Es, B und G, eine deutlichere Stimmung) entwickelt sich kunstgerecht aus dem klaren Thema; die angebrachten Schwierigkeiten sind brillant, das Cantabile lieblich und durch harmonische Kunst pikant, die Instrumentirung reich und effectvoll im Tutti; dagegen im Solo so mässig, dass die Principal-Stimme nie gedeckt wird, eine zwar unerlässliche, jedoch nicht immer beobachtete Vorschrift. Das Andante, dessen Thema, da, wo es wiederkehrt, mit vieler Kunst varirt wird, gibt beyden Händen in schwierigen Trillern ungemeine Aufgaben, und bezaubert das Ohr durch angenehme, innig gefühlte Melodien. Ein wenig verkürzt, dürfte es noch mehr ansprechen, da die beyden andern Sätze ohnediess ausgeführt, und im grossen Style sind. Ob auf dieses Haupt und dieses Herz, denn was sind die zwey ersten Sätze eines Concertes anders? das vorhandene Rondeau (eigentlich das Heiterste, *Füsse* Bewegende) ganz pas-

*) Sie wird im Verlage der Musikhandlung S. A. Steiner und Comp. ehestens erscheinen.

se, mag sich der Tonsetzer selbst beantworten. So viel ist gewiss, dass es sehr schwer halte, sich in die Stimmung zu versetzen, in der man sich vor einigen Jahren befand, dass Kunst, Geschmack, Theorie und Ausübung nie stille stehen, und besonders muss angemerkt werden, dass die Polonoise als ein Concert-Stück, nicht aber Theil eines Concertes für sich allein geschaffen worden. 3) In der melodienreichen, von Mad. *Grünbaum* und Hrn. *Babnigg* vorgetragenen Scene und Duett von *Generali*, erwarb sich erstere besonders lauten und ungetheilten Beyfall. 4) Das neue französische Rondo concertant für das Pianoforte und die Violine, mit Orchester-Begleitung, von Hrn. *Moscheles* componirt, und von ihm und Hrn. *Böhm* vorgetragen, ist phantasiereich, originell, gründlich und angenehm; besonders gut gestellt, und von Wirkung ist die eingeflochtene Romanze. Hr. *Böhm* bewährte sich als Meister seiner Kunst. 5) In der Cavatine aus Rossini's *Barbier von Sevilla*, einem sehr lieblichen Gesangstücke, entfaltete die Nachtigall *Grünbaum* alle Schätze ihres silbernen Organes, ihrer hohen Kunstfertigkeit, und zeigte sich als unsere erste Meisterinn, auf deren Besitz wir stolz seyn dürfen. Noch nie hatte Ref. Gelegenheit, sie in diesem Masse zu bewundern. Das Publicum, von Enthusiasmus hingerissen, forderte laut die Wiederhohlung dieses Genusses; die Künstlerinn gewährte sie mit Gefälligkeit, und des Beyfalles war kein Ende. Der Concertgeber führte zum Schlusse ein ausdrucksvolles Thema auf dem Pianoforte in freyer Phantasie und mit vieler Kunst aus, verflocht passend und angenehm *den Abschied des Troubadours* in das Ganze, und endigte, den angefangenen Satz wieder aufnehmend, mit brillanten Accorden. Das zahlreiche und gewählte Publicum verliess befriedigt den Saal. Dem Spiele des Hrn. *Moscheles* auf dem Pianoforte Lobsprüche ertheilen, und dessen Vorzüge in einem Wiener Blatte den Wienern aus einander setzen wollen, hiesse wiederhohlen, was jeder weiss, der ihn gehört, was hundertmahl gesagt und gedruckt worden. Er verlässt uns leider bald, doch, wie wir hoffen, nicht auf immer. Wir hegen die feste Zuversicht, dass dieser treffliche Künstler, den Bescheidenheit und Humanität auch als Menschen schätzbar machen, überall Beweise jener Achtung erhalten wird, die man in Wien allgemein seinen Talenten und seiner Person zollt. Möge er mit Gewinn für die Kunst und sich wiederkehren!

Musikalische Abendunterhaltung.

Der junge Violinspieler *Hellmesberger* veranstaltete den 8. d. M. am Salzgries Nr. 192 eine musikalische Abendunterhaltung, in welcher er ein neues Quartett von *Spohr* in A-dur, Variationen von seiner Composition (*exempla trahunt*) und die Troubadour-Variationen von *Mayseder* vortrug. — Sein Spiel zeichnet sich durch Reinheit, Fertigkeit und gut geübten Bogen sehr vortheilhaft aus; noch fehlt es indessen seinem Vortrag an Bestimmtheit, den Passagen an Rundung, und dem Staccato an Deutlichkeit. — Hr. *Zyrer* führte ein von *Keller* für die Flöte gesetztes Pot-Pourri mit Fertigkeit aus. Gesangstücke hörten wir folgende: Arie von *Rossini*, gesungen von Dlle. *Unger*, Duett von *Pavesi*, gesungen von den Dlln. *Linhardt* und *Minetti*. Warum *die Geburt*, ein vierstimmiger Gesang von *Fesca*, von den Dlln. *Linhardt* und *Minetti*, und den HH. *Tröls* und *Preysinger* gut vorgetragen, nicht allgemein ansprach, ist schwer zu errathen. Zum Finale diente die beliebte Romanze: *der Abschied der Troubadours*, gesungen von Hrn. *Tröls*, begleitet von Fräulein *Marie Baronesse de Bibra* (Pianoforte), Hrn. *Rektorschek* (Guitarre) und dem Concertgeber (Violine). Dieser talentvolle junge Künstler berechtigt bey fortgesetztem Fleiss und Studium zu grossen Erwartungen.

Concert-Anzeige.

Grosse musikalische Akademie zum Vortheile des Pensions-Institutes der Witwen und Waisen der Tonkünstler. — *Die Witwen- und Waisen-Gesellschaft der Tonkünstler* gibt sich die Ehre, einen hohen Adel und das verehrungswürdige Publicum zur musikalischen Akademie im k. k. Hof-Theater nächst der Burg am 22. und 23. December geziemend einzuladen. An beyden Tagen wird das, von den Herren *Heinrich* und *Matthäus* Edlen v. *Collin* gedichtete; und von dem Hrn Abbé Maximilian *Stadler* in Musik gesetzte Oratorium: *die Befreyung von Jerusalem*, aufgeführt. Die Gesellschaft der Musik-Freunde des österr. Kaiserstaates, deren wohlthätiges Streben sich bey jeder Veranlassung mit so entschiedenem Erfolg bewährt, hat der obgenannten Gesellschaft dieses herrliche Oratorium zur Benützung gefälligst überlassen, und hiedurch den Wunsch befördert, so oft als möglich, durch Aufführung neuer, oder selten gehörter Meisterwerke ihren Gönnern einen anziehenden Kunstgenuss zu verschaffen.

Allgemeine musikalische Zeitung,

mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat.

Für das Jahr 1820.

Indem wir die Fortsetzung dieser Zeitschrift mit dem *vierten* Jahrgang derselben ankündigen, entledigen wir uns zugleich der Pflicht, sowohl dem gesammten musikalischen Publicum für die warme Theilnahme, als so vielen geschätzten Mitarbeitern für ihre thätige Unterstützung mit gehaltvollen Beyträgen, geziemend zu danken. Mit wahrem Vergnügen können wir unsern geehrten Lesern die volle Versicherung geben, dass dieses Institut, dessen Tendenz Beförderung des echten Kunstsinnes, die Verbreitung des Guten und Wahren ist, und welches bey den ungünstigen Auspizien seines Beginnes keine geringen Hindernisse zu besiegen hatte, nun auf das Festeste begründet ist, und durch den Beytritt der vorzüglichsten musikalischen Schriftsteller des In- und Auslandes, durch eine ausgebreitete und verlässliche Correspondenz an Mannigfaltigkeit und Interesse nur immer mehr und mehr gewinnen könne und müsse.

Auch die Anschaffung einer eigenen niedlichen Notenschrift, wovon wir bereits Proben gegeben haben, kann nur von entschiedenem Nutzen seyn; indem wir mittelst derselben in den Stand gesetzt werden, bey Beurtheilungen unserer Ansichten durch praktische Beyspiele zu belegen, und somit durch diese sämmtlichen Einrichtungen einen neuen Beweis zu geben wünschen, wie es uns einzig und allein um die gute Sache, und um die Zufriedenheit unserer theilnehmenden Freunde zu thun ist. —

Die Haupt-Rubriken dieser *musikalischen Zeitung* bleiben unverändert:

1) Kritisch-philosophische Abhandlungen oder historische Darstellungen aus dem Gebiethe der Tonkunst.
2) Analytische Beurtheilungen und Anzeigen der neu erschienenen Kunst-Producte, in welchen ihr Eigenthümliches angegeben, und mit strenger Unparteylichkeit, ihre Vorzüge gewürdigt, und ihre Fehler gezeigt werden.
3) Ansichten und Kritiken sämmtlicher dramatisch-musikalischer Erscheinungen auf den Schaubühnen der Hauptstadt und den vorzüglichsten Theatern anderer Länder, mit besonderer Bedachtnahme auf die Belebung des schlummernden und Veredlung des vorhandenen Kunstsinnes.
4) Räsonirende Übersichten öffentlicher Akademien, Concerte etc.
5) Biographische Nachrichten von ausgezeichneten Tonsetzern und Virtuosen, Nekrologe etc.
6) Bekanntmachung wichtiger musikalischer Institute, und aller neuen, die Tonkunst betreffenden Erfindungen.
7) Notizen, vermischte Bemerkungen, Gedichte, Anekdoten.

Ausser diesem werden wir

8) Rügen und Warnungen nun als stehenden Artikel behandeln, und mit anständiger Unbefangenheit *alles* besprechen, was nach unserer Ansicht den unreifen oder falschen Geschmack in der Tonkunst angeht.

Übrigens werden wir fortfahren

9) in dem „*Musikalischen Anzeiger*" alle vorzüglichen neu erschienenen Musikalien aufzunehmen, zu welchem Ende wir die Musikverleger (zugleich zur nicht unwesentlichen Beförderung ihres eigenen Vortheiles) einladen, uns ein Exemplar davon zuzumitteln.

Es werden von dieser Zeitschrift wie bisher wöchentlich zwey Nummern (Mittwoch und Samstag) ausgegeben; monathlich folgt eine musikalische Beylage. Jedem Jahrgang wird auch ein Portrait, Titel, Register und Umschlag beygefügt. —

Hier in Wien pränumerirt man entweder

vierteljährig	mit	5 fl. W. W.
halbjährig	—	10 — — —
oder ganzjährig	—	20 — — —

in der unterzeichneten Verlagshandlung. — Entferntere Abnehmer belieben sich wie bisher an die k. k. oberste Hof-Postamts-Haupt-Zeitungs-Expedition in Wien (welche auch die Bestellungen in das Ausland übernimmt), oder an die ihnen näher liegenden Postämter zu wenden, welche sämmtlich gegen ganzjährige Vorauszahlung von 24 fl. W. W. diese Zeitung nummerweise, also wöchentlich zweymahl versenden.

Im Wege des Buchhandels kann man sich an jede reelle Buch- und Musikalien-Handlung des österreichischen Kaiserstaates, und in ganz Deutschland wenden; — für das Ausland hat noch insbesonders Hr. Anton Meysel in Leipzig die Besorgung (in monathlichen Lieferungen) übernommen. —

Beyträge von ausgezeichneten Literatoren, die von uns nicht unmittelbar eingeladen worden, nehmen wir mit schuldigem Danke an, und honoriren selbe anständig. —

Wien im December 1819.

Die Redaction (I. Ritter von Seyfried.) *Der Verlag* (S. A. Steiner et Comp. Musikhändler.)

Hierbey die musikalische Beylage Nr. 10.

Haupt-Redacteur: *I. Ritter von Seyfried.* — Verleger: *S. A. Steiner und Comp.* Musikhändler in Wien.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG,

mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat.

Den 22ten December Nro. 102. 1819.

Über den musikalischen Geschmack im Ausdruck der Composition.

Von Carlo Gervasoni.

(Fortsetzung.)

Was übrigens den guten Geschmack im Ausdruck der Composition noch sehr interessirt, das ist die Proportion in der Anwendung und Verbindung der Phrasen. Eine solche Proportion verlangt, dass die verschiedenen Phrasen, ausser dass sie immer klar und wohl ausgeprägt sind, auch mit der Modulation des Haupt-Tones vom Stück und mit seiner ersten ordentlichen Modulation häufiger ausgeführt werden, als in der entfernten; denn, sobald der grössere Theil eines Stücks mit Phrasen aus einer dem Haupt-Tone fremden Modulation ausgeführt ist, so ist die Proportion desselben überschritten. Die Componisten, welche die Proportion nicht kennen, sind reich an unschicklichen, weit hergehohlten Modulationen, verwirren nicht selten die Phrasen, und überladen immer ihre Arbeiten mit unnützen Einfällen.

In der Anwendung der Verzierungen der Melodie muss man immer eine gewisse Nüchternheit und Schicklichkeit im Auge behalten, weil der übertriebene Gebrauch desselben mehr schadet, anstatt den höhern Reitz der Natürlichkeit im Ausdrucke zu verstärken, wie man gewöhnlich in den Producten derjenigen Tonsetzer bemerkt, welche die Schwachheit haben, sich an jene ausschweifenden bizarren Manieren zu halten, die eine Art musikalischen Luxus ausmachen, und von der Mode empfohlen, vom wahren Geschmack aber verworfen werden, da sie dem natürlichen Ausdruck und Gefühl geradezu widerstreiten. Im Gegensatz der Harmonie ferner müssen, um des rechten Ausdrucks willen, alle verschiedenen Stimmen auf ein und dasselbe Ziel hinarbeiten, und mit ihrer gegenseitigen Übereinstimmung immer ein reelles Ganzes bilden.

Leichter und vortheilhafter kann man endlich den guten Geschmack im Ausdruck der Composition erwerben, wenn man sich nur der Leitung eines geschickten, erfahrenen Lehrers bedient, der, indem er dem Lehrling in jeder Musikgattung verschiedene Stücke von anerkannter Schönheit vorlegt, über dieselben sein detaillirtes Urtheil in den angegebenen Hinsichten entwickelt, ihm die verschiedenen Effecte desselben Ausdrucks nach den verschiedenen Umständen anzeigt, ihn in jeder Phrase den Anfang, das Ende und die Ausführung, nahmentlich in der Auflösung über dem gegebenen Accord, in den sie fällt, kennen lehrt, und in jedem Tonstück und bey jeder Passage überhaupt die Formen, die Eigenheiten, die Zierlichkeiten und das schicklichste Verfahren in der Harmonie, wie in der Melodie, ihm aus einander setzt.

Mittel zur Erhaltung des guten musikalischen Geschmackes.

Es ist unbezweifelt, dass die schönen sichtbaren Proportionen das Auge ergetzen, wie die schönen Melodien das Gehör erfreuen. Das Vergnügen, das z. B. der Anblick eines schönen Gemähldes gewährt, beruht hauptsächlich auf dem Eindruck, den es auf das Gesicht macht; es wird aber um so stärker und dauerhafter, wenn nicht bloss die Augen befriedigt werden, sondern auch der denkende Geist durch die vollkommene Nachahmung der Natur in der wohl verstandenen Symetrie der Theile, in der besten Anordnung des Colorits u. s. w. zufrieden gestellt wird. So verhält es sich auch mit dem Vergnügen beym Anhören einer guten Musik; es beruht für's erste auf ihrem sinnlichen Eindruck; wenn nun auch die Seele durchdrungen, der Geist entflammt, das Herz gerührt wird durch die

Von den beyden Aufführungen des Oratoriums: *Die Befreyung von Jerusalem* am 22. und 23 d. M., lässt sich nicht genug Preisendes sagen. Eine grosse Meinung begründen schon die Nahmen der Künstler, welche aus menschenfreundlicher Gesinnung für die Gesellschaft die Solo-Parte übernommen hatten. *Gabriel* wurde nähmlich durch die k. k. Hof-Opernsängerinn und Hofschauspielerinn, Madame *Grünbaum*; *Rinaldo* durch den Secretär der k. k. Familiengüter- Ober Direction, Hrn. v. *Krebner*; *Tancred* durch den k. k. Hof-Capell-Sänger, Hrn. *Barth*; und *Goffredo* durch den k. k. Hof- Opernsänger und Hofschauspieler, Hrn. *Vogl*, gesungen; das vorkommende Harfen-Solo aber von der k. k. Hof-Harfenmeisterinn und Kammer-Virtuosinn, Mad. *Müllner-Gollenhofer*, gespielt. Das Ganze leitete der k. k. Hof-Theater-Capellmeister, Herr *Umlauf*.

Durch einen merkwürdigen Zufall hatten die Musikliebhaber in dem kurzen Zeitraume von eilf Tagen Gelegenheit, Mad. *Grünbaum* in allen drey Genres des Gesangs, folglich als eine in dem ganzen Bereich ihrer Kunst vollendete Sängerinn zu bewundern, die den Beynahmen der *ersten*, nicht nur für die hiesige Hof-Opernbühne, sondern gegenwärtig wohl für Deutschland mit allem Fug trägt. Am 12. (im Concerte des Hrn. *Moscheles*) wusste sie einer gehaltlosen Composition durch unbeschreibliche *Grazie* der Ausführung den höchsen Reitz und die Ehre der Wiederhohlung zu verschaffen. Am 21. entfaltete sie in der Oper *Othello* den ganzen Umfang ihrer klangreichen Corden zur *Bravour*, und zeigte ihre seltene Kehlfertigkeit in diatonischen und chromatischen Tonläufen nach allen Richtungen, und in all dem Luxus an Verzierungen, welchen die neueste Italienische Singmusik erfordert. Am 22. und 23. endlich erschien sie als Meisterinn des *declamatorischen Gesangs*. Da nun — nach dem Urtheile aller Kunsverständigen, und wie unlängst in diesen Blättern (Nr. 95 und 96) nicht nur behauptet, sondern bewiesen wurde — der *grosse Styl* im Gesange (der declamatorische) über den *verzierten* bey weitem den Vorrang hat; ist uns die treffliche Künstlerinn durch jenen Ersteren, dessen Besitz sie uns im dritten Acte des *Othello* zwar ahnen, nie aber noch in seinem vollen Glanze bewundern lassen konnte, auch ganz vorzüglich achtungswerth geworden. Ohne im Laufe des ganzen Gesang-Parts auch nur eine Note hinzu zu fügen, wusste sie durch schöne Declamation, stets richtigen, tief gefühlten Ausdruck, durch passende Anwendung des Anschwellens, Tragens, und Verklingens ihrer Silberstimme, und durch die sanfte Verschmelzung der auf einander folgenden Töne, ihre Aufgabe höchst anziehend zu machen, und war durch den immer würdevollen, edlen, und lieblichen Vortrag ihrer Rolle wohl werth, die Repräsentantinn eines Engels zu seyn.

Hr. v. *Krebner*, ein der classischen Musik treu anhängender Kunstfreund, und schon früher in gesellschaftlichen Zirkeln gefeyerter, in letzterer Zeit aber auch bey mehreren öffentlichen Gelegenheiten ausgezeichneter Tenor-Sänger, trug durch die treffliche Ausführung seiner Gesang-Parthie zum Gelingen des Ganzen rühmlich bey. Je seltener jetzt metallreiche Tenor-Stimmen sind, desto erfreulicher ist der Eindruck einer solchen, welcher am lebhaftesten in der, mit Feuer vorgetragenen Arie mit Chor: „Wacht auf, ihr Brüder!" empfunden wurde, deren Wiederhohlung an beyden Abenden verlangt worden ist.

Hr. *Barth*, welcher den Dilettanten nicht mehr zugezählt werden kann, seit er die Ehre hat, der k. k. Hof-Musik-Capelle anzugehören, ist durch den Wohlklang seiner biegsamen Brust-Stimme, die in der Höhe, *ohne Falset*, von seltenem Umfang ist, so wie durch seinen geschmackvollen Vortrag des Cantabile, ein Liebling aller Freunde des schönen Gesangs. Ausser der lobenswerthen Lösung seiner Aufgabe, hatte er diessmahl noch das, dem Publicum unbekannte Verdienst, dass er, ungeachtet sein Gemüth durch den Tod einer nahen Verwandten beklemmt war, dem Concerte seine zugesicherte Mitwirkung, in Rücksicht des wohlthätigen Zwecks, nicht entzog.

Hr. *Vogl*, den unlängst ein hiesiges Blatt mit so vielem Rechte den Einzigen nannte, war ganz in seinem Elemente. Im Texte die Würde des Königs, der Muth des Feldherrn, das auf echte Religion gegründete Gottvertrauen, und ein Gesang, dessen Werth auf Declamation, Verstand und Gefühl beruht; was kann es Angemesseneres für diesen Künstler geben, der von allen Kunstkennern als Vorbild im Ausdruck erhabener Empfindungen, im grandiosen Styl des Gesangs geehrt wird? — Jeder Vers, den er sang, gewährte die Überzeugung: *So*, und nicht anders muss es vorgetragen, *dieser* Accent muss hier angewendet, *diese* Nüance des Tons hier gewählt werden. Kurz, die ganze Rolle des Goffredo wurde in den Händen dieses Meisters zur praktischen Lehre über den vollkommensten Vortrag der ersten und edelsten aller Gesanggattungen.

Madame *Müllner-Gollenhofer* verlieh durch ihr

kunstvolles Spiel dem Harfen-Solo die lieblichste Wirkung.

Die Chöre wurden nicht nur mit wechselnder Kraft und Zartheit *gesungen*; sie wurden mit richtiger Empfindung *vorgetragen*. Besonders lässt sich diess von dem Tenor und Bass-Chore rühmen, und wenn bey den Knaben-Chören (Sopran und Alto) noch etwas zu wünschen übrig blieb, so war es, dass sie deutlicher articuliren, und verständlicher aussprechen mögen; da der *deutsche* Gesang, welcher eine enge Verbindung des Textes mit der Musik ist, nur dann vollkommen genossen werden kann, wenn das Gedicht dem Zuhörer eben so klar wird als die Melodie.

Das Orchester erwarb sich durch das herrlichste Ensemble gerechtes Lob. Wenn die Blase-Instrumente sich durch geschmackvolle Ausführung ihrer Solo's auszeichneten, so wirkten die Violoncellen und Contra-Bässe, besonders in dem vielfältig vorkommenden Basso continuo, durch seltene Deutlichkeit, und die Violinen, welche stets die grösste Präcision beobachteten, wurden vollends in der Schluss-Fuge (D-dur), wo das Thema bey der Wiederhohlung durch fortwährende Violin-Figuren in Achtel-Noten begleitet wird, in der That bewundernswürdig. Es war, als höre man nur eine einzige Violine von übernatürlicher Stärke.

Dem schönen Beyspiele des Hrn. v. *Krebner* folgend, hatten sich viele achtungswerthe, talentvolle Musikfreunde dem Chor nnd dem Orchester beygesellt *), und so das erhebende Bild der Vereinigung von Professoren und Kunstliebhabern zu *einem* Zwecke: Beförderung der *wahren* Musik, und Erleichterung des Schicksals rechtschaffener Künstler-Familien, dargestellt.

Dem Ganzen wusste Hr. Capellmeister *Umlauf* all das Feuer und Leben mitzutheilen, das ihn selbst für die Kunst überhaupt beseelt, und für dieses herrliche Werk insbesondere ergriffen zu haben schien.

Leider müssen wir nun, um unsere Anzeige vollständig zu machen, uns von so viel Erfreulichem zu wahrhaft Beklagenswerthem wenden. Bey so zahlreichen und seltenen Vorzügen der Composition und ihrer Ausführung war an beyden Abenden die *Zahl* der Zuhörer nur gering, und die Leere des grössten Theils der Logen äusserst befremdend. Erinnert man sich, dass dieses nähmliche Werk, im Jahre 1816 in der k. k. Reitschule aufgeführt, so mächtig anzog, dass bey der zweyten Aufführung das, mehrere tausend Menschen fassende Locale alle Zuhörer aufzunehmen nicht vermochte, und eine dritte Production *einmüthig* verlangt wurde, welche jedoch der obwaltenden Verhältnisse wegen nicht Statt finden konnte; und stellt man neben diese Erinnerung die Thatsache, dass nun das viermahl kleinere Hofburg-Theater kaum zur Hälfte erfüllt war — so erhält man einen eben so richtigen als traurigen Mass-Stab des seit drey Jahren eingetretenen Verfalls des guten Geschmacks in der Musik. Freylich ist in dieser Zeit viel geschehen, um diesen Verfall herbey zu führen. Die, durch unmässige Vervielfältigung der Concerte verursachte Übersättigung an musikalischen Genüssen; die Herabwürdigung der edlen Tonkunst durch das, *was* in den meisten dieser Concerte gegeben wird, worin, neben den geschmacklosen Machwerken seynwollender Componisten, die Künste der Virtuosen aus der Kinderstube, und der Schüler, die *keine* Kinder mehr sind, angehört werden müssen; die einseitige Richtung, welche der Gesang durch die neueste Italienische Noten-Multiplication erhielt; alles diess *musste* wohl solche traurige Resultate nach sich ziehen.

In solchem Drangsal war es Trost, zu sehen, welch warmen Antheil diejenigen nahmen, welche sich eingefunden hatten. Die gespannteste Aufmerksamkeit, die tiefste Ruhe während der Musik; die in leisen *Bravo's* sich äussernde Anerkennung jeder vorzüglich schönen Stelle; das emsige Nachlesen des Gedichts, welches in Jedermanns Händen war; der laute Enthusiasmus, mit welchem fast jedes Gesangstück beklatscht und die Wiederhohlung des Chors: „O grosser Gott!" und der schon erwähnten Arie mit Chor verlangt wurde; und der Umstand, dass sogar die Schluss-Fuge, die gewöhnlich als Zeichen zum Aufbruch betrachtet wird, bis zur letzten Note mit gleicher Theilnahme angehört wurde, bewiesen, dass die Versammlung aus solchen Personen bestand, die ihren reinen Kunstsinn vor dem eingerissenen Verderbnisse zu bewahren wussten.

Möge daher die Gesellschaft der Tonkünstler sich nicht abschrecken lassen, den, unter der Anleitung ihres neuen, für die Kunst innig erglühenden Oberhauptes, so rühmlich und glänzend betretenen Pfad zu verfolgen, und dem drohenden Einsturze von Polyhymnia's Tempel durch Aufstellung so kräftiger Pfeiler, wie dergleichen gediegene Werke in so herrli-

*) Dass diese Gesellschaft zur Ausführung dieser Concerte noch nicht zahlreich genug ist, scheint zu beweisen, dass die Vortheile, welche Tonkünstler durch ihren Beytritt mit geringen Opfern, ihren Familien für die Zukunft bereiten können, nicht hinlänglich bekannt sind.

cher Aufführung sind, standhaft wehren! — Auch in anderen Städten Deutschlands beginnt gleich ehrenvolles Streben. In *Breslau* (siehe Leipziger allg. musikal. Zeitung Nr. 47) bildete sich unter der Direction fünf angesehener Kunstkenner ein Verein von Professoren und Dilettanten zur Wiederbelebung classischer Oratorien-Musik, welcher bereits eine der glänzendsten Aufführungen des Händel'schen *Messias* mit *Mozart's* Instrumentirung, durch ein Orchester von 307 Personen veranstaltete, über deren Wirkung selbst Unmusikalische enthusiasmirt waren, und der zur nächsten Aufführung Händel's *Samson*, nach Hrn. v. *Mosel's* Bearbeitung, bestimmt hat, welches Werk unlängst zweymahl zu *Berlin* und auch zu *Rostok* gegeben, und mit allgemeinem Entzücken aufgenommen wurde, und wovon gegenwärtig, ausser Breslau, auch zu *Nürnberg* eine Aufführung veranstaltet wird. „Möchte diess Beyspiel unserer Stadt," heisst es in jener Nachricht aus Breslau, „auch in anderen Orten Nachahmer finden, möchten sich überall Vereine bilden, dem überhandnehmenden seichten Geschmacke in der Musik entgegen zu arbeiten. Man führe nur dem Publicum Meisterwerke, unverstümmelt, in ihrem Geiste und Sinne aufgefasst und dargestellt vor, das Unternehmen wird schon seine Anerkennung finden. Nur Eifer, Fleiss und Uneigennützigkeit müssen das Werk leiten, und alles Persönliche muss in den Hintergrund treten. Sieht der grosse Haufe ein Häuflein so begeistert und im Eifer, er wird sich gewiss bemühen, sich ihm anzuschliessen, und nimmt er auch Anfangs nur aus Rücksichten Theil, er wird sicher dahin geleitet werden, dass ihm nach weniger Zeit die Sache selbst Freude macht." —
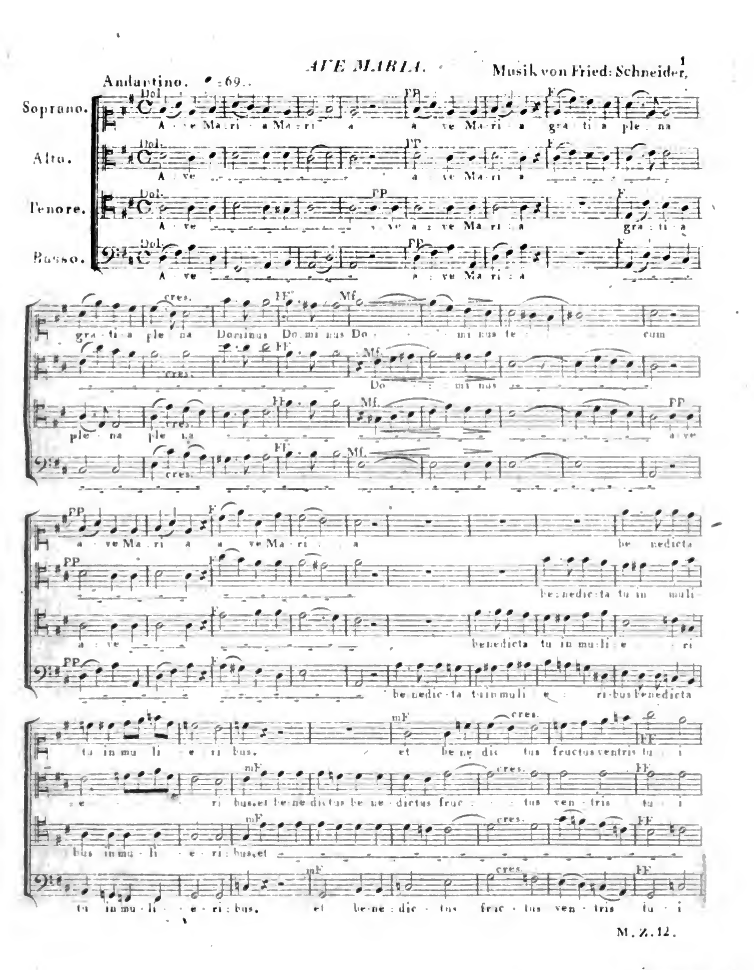
Correspondenz-Nachrichten.
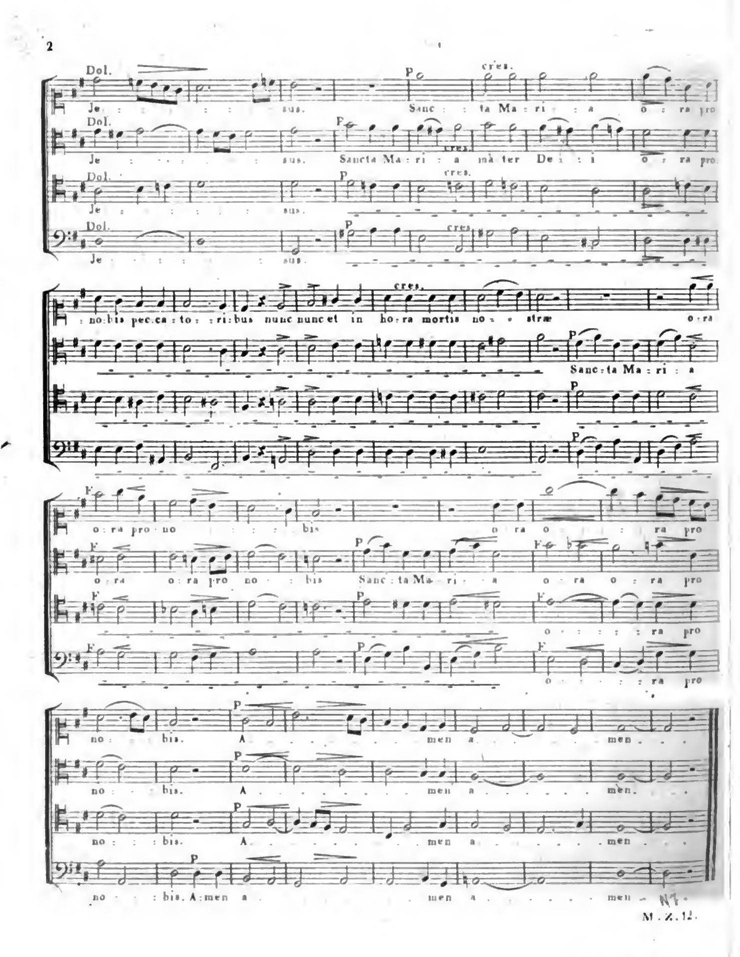
Grätz, den 18. Dec. 1819.

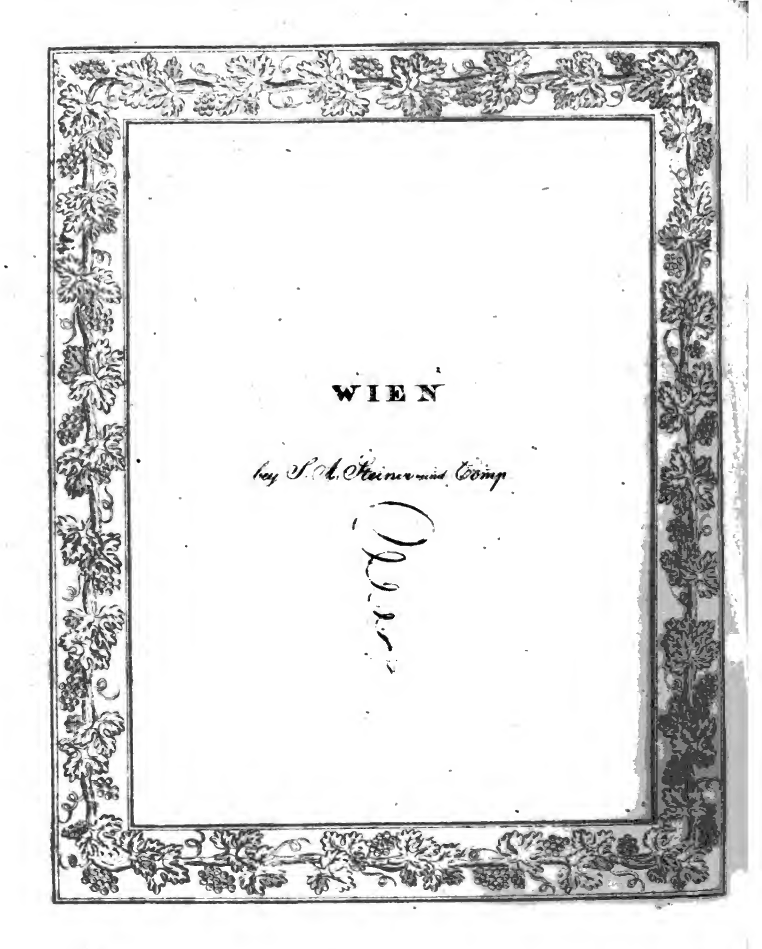
Wie endlich ein Fluss zu allen Mühlen des Landes kommt, die an ihm liegen, so kam auch eine Musikausströmung Rossini's, die Oper Othello, an die Theatermühle zu Grätz. Das ganze Räderwerk derselben wurde dadurch in eine lebhafte Bewegung gebracht, und dass Publicum erhielt für die Geduld und Hörbegierde, die es auf dergleichen Mühlen statt Getreide verarbeiten lässt, ein ziemlich feines Mahl von Vergnügen. Der Kritiker hat nun, als Wasserbau-Inspector, sein Urtheil zu geben, ob vorzüglich die ersten Sänger, als die grossen Räder, im guten Bauzustande seyen, ob nicht vielleicht hin und wieder eines morsch zu werden anfängt. Demnach müssen wir gestehen, dass Hr. *Cornet* den Othello und überhaupt seine Parte aus dem ganzen Flusse einer Oper stets richtig auffasst, sich sehr leicht und fleissig bewegt, und daher auch bey einer grösseren Theater-Mühle mehr als gute Dienste leisten würde. Wir müssen ferners bemerken, dass Dlle. *Stummer*, bey welcher es etwas unzart klingen würde, sie mit einem thätigen Mühlrade zu vergleichen, sich als Desdemona insbesondere hervorthat, und mit Beyfall überhäuft wurde. Es würde uns ihr Scheiden von dieser Bühne, was selbe im Sinne haben soll, wirklich unlieb seyn. Jeder Herr Theater-Director oder respective Müllermeister wird an ihr ein trefflich mitwirkendes Glied für sein Gewerbe erhalten. Noch sollte der Kritiker die Kunstausströmung des Tonsetzers, der unsichtbar hinter der Mühle das ganze theatralische Räderwerk bewegt, untersuchen, ob das Wasser nicht etwa abgestanden, oder faule Fische darin seyen. Wir müssen in dieser Rücksicht dem Urtheile beystimmen, dass die Tonwogen, die in der Oper Othello dem Musik-Genius *Rossini's* entsprudelten, noch das frischeste Wasser, und die artigsten Fische, worunter man freylich etwas unschicklich Arien zu verstehen hat, enthalte, nur ist der Fluss nicht gar so tief, dass man aus selben, wie die eifrigern Verehrer *Rossini's* dafür halten, Wallfische hohlen könnte. *M...er.*

Hierbey die musikalische Beylage Nr. 12.

Haupt-Redacteur: *I. Ritter von Seyfried.* — Verleger: *S. A. Steiner und Comp.* Musikhändler in Wien.


AVE MARIA.
Musik von Fried: Schneider.
1
Andantino. ♩ = 69.
Soprano.
Alto.
Tenore.
Basso.
Dol.
A - ve Ma - ri - a Ma - ri - a a ve Ma - ri - a gra - ti - a ple - na
gra - ti - a ple - na Dominus Do - mi - nus Do - mi - nus te - cum
a - ve Ma - ri - a a ve Ma - ri - a be - nedicta
benedicta tu in mu - li - e - ri - bus benedicta
tu in mu - li - e - ri - bus, et be - ne - dic - tus fructus ventris tu - i
M. Z. 12.


Dol.
P
cres.
Je : sus. Sanc : ta Ma : ri : a o : ra pro
Je : sus. Sancta Ma : ri : a ma ter De : i o : ra pro
Je : sus.
: no: bis pec. ca : to : : ri : bus nunc nunc et in ho : ra mortis no : stræ o : ra
Sanc : ta Ma : ri : a
F
o : ra pro : no : bis o : ra o : ra pro
o : ra o : ra pro no : bis Sanc : ta Ma : ri : a o : ra o : ra pro
o : ra pro
o : ra pro
no : bis. A men a men
no : bis. A men a men.
no : bis. A men a men
no : bis. A : men a men a men


WIEN
bey S. A. Steiner und Comp.



